CALVARY'S
philologische und archaeologische Bibliothek.
Neunter Band.

Kunstarchaeologische Werke

von

Karl Otfried Müller.

Erste Gesammt-Ausgabe in fünf Bänden.

Zweiter Band.

1824–1827.

BERLIN.
VERLAG VON S. CALVARY & Co.
Specialgeschäft für Philologie & Naturwissenschaft.
Französische-Str. 48.

KUNSTARCHAEOLOGISCHE WERKE

VON

KARL OTFRIED MÜLLER.

ZWEITER BAND.

1824—1827.

BERLIN,

VERLAG VON S. CALVARY & Co.

1873

Inhalt des zweiten Bandes.

Seite

De Phidiae vita et operibus.
Commentatio prima. 1824 1
Commentatio altera. 1825 36

Einige unedirte oder wenig bekannte Monumente des älteren oder des hieratischen Stils. 1825.
1. Das Samothrakische Relief 59
2. Fragment einer sitzenden Statue auf der heiligen Strasse zum Didymäischen Apollon bei Milet 63
3. Weihgeschenk aus dem Pembrokischen Museum 66
4. Weihgeschenk eines Kriegers an Pallas Polias, Relief aus dem Blundellschen Museum . . . 70

Nachrichten über einige Antiken-Sammlungen in England. 1825 74

Die Geschichte der griechischen Kunst und ihre neuesten Darsteller. (Recension von H. Meyer, Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen und F. Thiersch, über die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen) 1826. 1827 91

De signis olim in postico Parthenonis sive Hecatompedi templi fastigio positis. 1827 186

Ueber die Hermaphroditen-Symplegmen in der Dresdner Antiken-Gallerie. Ein Brief an C. A. Böttiger 1827. 198

De Phidiae vita et operibus.

Commentatio I

1824.

1. Cum de iis potissimum agere constituerim, quae in historica artium ab antiquis populis cultarum cognitione luce sua adhuc carere videntur: mirum fortasse videbitur quid sit quod me perpulerit, vt primo loco Phidiae vitam et aetatem tractandam mihi sumerem: argumentum tum in omnium oculis positum et studiis doctorum virorum magnopere frequentatum, tum dignitate, amplitudine, claritate in archaeologicis literis nulli facile secundum. At enim duae sunt causae, quibus in spem adducor, fieri posse, vt de ea re etiam nunc quaedam non inutiliter disseram, neque temere in eam inuectus videar. Altera consistit in ipsis ex arce Athenarum in Angliam nuper deuectis statuis, quibus, vt non dicam Phidiacum caelum, certe tamen Phidiae ingenium formam figuramque dedisse iam plerique consentiunt, ita vt hinc demum iustam huius artificis notionem concipere mentique nostrae imprimere liceat, quo equidem negotio, donec in Britannnia versari licebat, nihil existimaui antiquius. Alteram causam, quae illi priori quodammodo consequens est, habemus in hoc, quod disciplina historiae artis ingenio Joannis Winckelmann sollerter excogitata in ea tamen, qua de Phidia agit, parte inter omnes maxime imperfecta, imo falsa deprehenditur: quod tamen absque inuidia tum viri immortalis, quem corrigere multo facilius est quam aemulari, tum eorum dictum velim, qui nostra aetate ea, quae de originibus et primis temporibus artis ab illo erant prolata, ceteris omnibus infir-

miora iudicarunt, eique infirmitati primae mederi studuerunt. His duabus causis vt permotus sum ita facile excusatus ero, si iam ad ipsum antiquae artis fastigium me efferens studia mea per aliquod tempus in *Phidiam* conuerto. In quibus quum duplicem viam ingredi possimus, alteram quae a notione aetatis ad viri singuli cognitionem pergit, alteram quae diuersa ratione initur: nomen viri in arte fere vnicum facit vt hanc faciliorem et compendiosiorem iudicemus.

2. Phidias natus est patre Charmide, ciue Atheniensi. Vtrum artem inde a maioribus hereditariam quodammodo acceperit nec ne, constituere haud ausim; certe posteri Phidiae artis disciplinam vel a Phidia vel ab antiquiore quodam parente conditam religiose seruasse videntur. Vix enim hisce munus Phaedryntarum, i. e. politorum et conseruatorum signi Iouis Olympii, ab Eleis demandari poterat, nisi eius artis, qua illud confectum erat, aliqua peritia iis adhuc inesse credebatur [1]). Ne autem forte putes, gentilicium artis cultum a Pericleo aeuo alienum, eoque omnia antiqui moris vincula instinctu liberioris animi iam fuisse soluta, satis est monere etiam Socratem, licet Phidia aetate inferiorem, artem sculpendi auitam et haereditariam quodammodo exercuisse quippe e gente Daedalidarum et patre sculptore prognatum. Quanquam id per se intelligitur, certe tum neque filios artificum, vt paternam artem exercerent, vlla fuisse necessitate adstrictos, neque ceteros vt ea abstinerent, ita vt, cum illi consuetudine et more tradito, hi suopte ingenio liberoque animi motu ad artem exercendam ferrentur, obseruantia disciplinae a maioribus tramissae propriam animi ad altiora enitentis vim moderaretur quidem et temperaret sed debilitare et infringere amplius haud posset.

3. Haec de Phidiae origine. Sed tempus, quo natus est, e rationibus infra afferendis apparebit, in Olympiadem fere LXXIII cadere: quo tempore pugna ad Marathonem iam pugnata maius et nobilius bellum instabat, quo Atheniensium populi vires, adhuc sepultae et inertes fere, acriter

1) V. Pausaniam V, 14, 5. Is etiam refert Phaedryntas ad aram quandam in loco Iouis Mineruae Erganae sacra fecisse, idemque gallum gallinaceum in casside Mineruae Eleae a Phidia factae symbolum Erganae putat (VI, 26, 2.), vnde fere libet coniicere, Phidiae genti sacra Erganae Palladis fuisse patria.

suscitarentur, et in summa omnium inter se contentione vltra, quam antea exspectauisses, nunc crediderις, augerentur. Quod tum maxime factum, quum Athenis ab insularibus et ciuitatibus Asiae principatus belli aduersus Persas gerendi demandatus atque publicum in insula Delo aerarium ab Aristide conditum esset: ex quo tempore (Olymp. LXXVII. a. 3.) Athenienses ipsi imperantes, aliis belli subsidia ministrantibus, eam animi audaciam atque magnitudinem excolere poterant, quae tum Graecos tum barbaros vel terrore vel admiratione percellere debebat. Mox vero bello cum barbaris omisso [1]) id magis efficere studebant Athenienses, vt inter Graecos quasi reges et iudices essent, atque, communi aerario in vrbem suam translato [2]), opes ciuitatum nomine sociarum, reuera subditarum, nulla simulatione in suos vsus conuertere coeperunt. Inter sumptus autem, quibus Athenienses tum minime parcebant, nulli erant laudabiliores et nobiliores, quam quibus simul vrbem suam exornabant, deorum sacra illustrabant, bonis artibus et stimulos addebant et materiam suppeditabant. Cuius rei qui viri auctores exstitere, non antea tamen de vrbe exornanda cogitauere, quam muniendae consuluerant. Et Themistocles quidem totus adhuc erat in muris exstruendis [3]): atque Cimo arci Athenarum murum qui meridiem spectabat addidit, et muros longos per loca humida et palustria magno cum opere et labore deducere coepit [4]). Sed idem tamen etiam forum Athe-

---

1) Athenienses bellum iam antea neglectum vltro inferre desiere, ex quo Cimo obiit, Ol. LXXXII, 4.

2) Quod factum esse videtur Ol. LXXIX, 3.

3) Nam Vitruvii loco, V, 9. de Odeo exstructo, vbi vulgò Themistocles legitur, nulla fides habenda; Lycomidarum autem τελεστήριον et Dianae Ἀριστοβούλης sacellum domesticum, de quibus Plutarchus narrat, exigua fuisse videntur. Iouis denique Seruatoris in Piraeeo aedem potius ad *Cononem*, quam cum Aloysio Hirt (Histor. Archit. T. II. p. 7. 8.) ad Themistoclem, retulerim: nam, cum Cono Piraeeum Olymp. XCVI. a. 4. instaurauisset, Cephissodotum, sculptorem circa Olymp. CII. florentem, inuenimus Mineruam mirabilem in portu Atheniensium facientem et aram ad templum Iouis Servatoris in eodem portu, cui pauca comparantur. Verba sunt Plinii Nat. Hist. XXXIV, 19, 14. Cf. de hoc templo Liv. XXXI, 30.

4) Plutarch. Cimone 13. cf. Nepos Cim. 2. Hunc si seque-

narum pulcrius exaedificauit platanisque conseuit, et Academiam, qui ante fuerat locus sterilis et squalidus, lucum aquis et vmbra amoenum effecit. Quibus plus ad artium splendorem augendum contulerunt Poecile porticus, quae iam antea nomine *Πεισιαναχτείου* exstructa steterat sed tum primum parietes tabulis vestiendos praebuit [1]), atque Thesei templum, post ossa herois ex insula Scyro Athenas delata, Olympiadis LXXVII. a. 4. conditum [2]) et annis insequentibus opere sculpto picturisque magnifice exornatum [3]). Et Thesêum et Poecile porticus probant, nullam hoc tempore artem apud Athenienses in maiore honore fuisse quam picturam, quod maxime effecisse videtur *Polygnoti* pictoris tum in arte excellentia tum insignis cum Cimonis domo familiaritas. Quem natione Thasium, ciuitate Atheniensem, si recte coniicio cum Cimone, cum hic Thasios aduersus Athenas arma moventes ad deditionem coëgisset, in hanc vrbem deuenisse [4]), qua-

---

ris, haec Olymp. LXXIX, 3. gesta videbuntur, si illum, Ol. LXXVIII, 3. 4.

1) V. praeter alios rhetorem in hypothesi ad Miltiadis elogium in Aristidis *πρὸς Πλάτωνα ὑπὲρ τῶν τεσσάρων* oratione: *ἐφ' οὗ ἐψηφίσαντο Ἀθηναῖοι γραφῆναι τὴν Πεισιανάχτειον στοὰν, ἥτις ὕστερον ἐχλήθη ποιχίλη.* Locum indicat J. Rutgersius Var. Lectt. V, 1.

2) Archonte Phaeone, non Phaedone, vt puto. Cf. Corsini F. A. II. 1. p. 189. Boettiger Ideis ad Pictur. archaeol. I. p. 274 sqq. Aphepsio in locum Phaeonis subrogatus esse videtur.

3) Quibus etiam Anaceum addit, recte vt puto, Hirt l. l. II. p. 11.

4) Obmouere quidem possis, Elpinicen natam circa Ol. LXIX. et quadragenariam fere, quo tempore frater eius Thasios deuicit, vix tum potuisse a Polygnoto tantopere amari et in Poecile porticu inter Troadas Laodices nomine ornari. V. Plut. Cim. 4. Qua ratione etiam Lessingius, Soph. Vita p. 108., motus est, vt Polygnotum antiquiorem faceret. Nihilominus Elpinice eodem tempore (Olymp. LXXIX, 2.) pulcritudine confisa, Periclem cum fratre conciliare poterat, quanquam ab eo *anus* appellabatur (Stesimbrotus ap. Plut. Pericl. 10. Cimon. 14.), quo quidem nomine Olymp. LXXXV, 1. dignior erat (Plut. Per. 28.). Contra Plinius in alteram partem errat, cum Polygnotum *post Panaenum*, quem Olymp. LXXXIII. ponit, clarum fuisse dicit, quo tempore Cimo iam mortuus erat. Cf. Henr. Meyer in Ephem. liter. Jenens. T. III. 1805. p. III. et Boettiger l. l. T. I. p. 270.

propter hunc semper tanquam patronum sectabatur: ab Olympiadis inde LXXIX. anno 2 opera eius, quae Athenis exstabant, facta esse censenda sunt [1]), atque hinc pingendi artis apud Athenienses celebritas deriuanda.

4. Sed redeo ad Phidiam, a quo quae hucusque dixi, minime aliena sunt. Hic enim, quo tempore pictor Thasius Athenas deuenerat, quatuor fere et viginti annos natus, allectus, puto, noua huius artis gloria eidem operam dare coepit. Eamque artem etiam postea retinuit Panaenus, Phidiae frater, vel, vt vnus Strabo fortasse rectius [2]), fratris filius, sed et hic iam, si Plinio fides [3]), circa Olymp. LXXXIII. florens. Phidiam autem ab initio pictorem fuisse et Olympii Iouis templum, quod Athenis Pisistratidae struxerant sed imperfectum reliquerant, tabulis exornasse, eodem auctore constat [4]): quod Cimone adhuc vivente factum esse probabile videtur.

5. Qui cum Olympiadis LXXXII. anno 4. diem supremum obiisset [5]), Pericles, qui iam aliquot annos auctori-

---

1) Quamdiu floruerit, inde intelligitur, quod aedicula cum Propylaeis coniuncta, quae ab Olymp. LXXXV. a. 4. struebantur, tabulis Polygnoti exornata est (Pausan. I, 22. 6.); recteque Plato in Gorgia, qui dialogus e probabili computatione LXXXVIII. a. 2. habitus fingitur, eius cum fratre viuentis adhuc mentionem fecisse videtur, p. 448.

2) VIII, 542.

3) XXXV, 8, 34. Ceterum de Panaeno lege, quae copiosissime disputauit Boettiger libro laudato. Hoc vnum addo: Plistaenetum, Phidiae fratrem, cum vno tantum loco occurrat, ap. Plutarchum de gloria Athen. 2. p. 84. H., et nomen non multum distet a *Πάναινος*, vel Plutarchi vel scribae errori originem debere. Ego eo confidentius repono *Πάναινον*, quod eo loco haud obscure respicitur ad pugnam Marathoniam a Panaeno pictam, verbis: *οἱ μὲν στρατηγοὺς ἔγραφαν νικῶντας*: Panaenus enim Plinio teste XXXV, 8, 34. duces in eo proelio iconicos pinxerat; *μάχαι* contra etiam ad Niciam spectant, quippe qui proeliis equestribus insignem laudem meruerat.

4) Plinius Natur. Hist. XXXV, 8, 34. Locum de Olympio nuper interpretati sunt Jacobs Amaltheae T. II. p. 247. et Siebelis Ind. in Winckelmanni Opp. p. 324. — Hinc fides aliqua additur famae alioquin non satis probabili de picturis Phidiae in Arado insula Phoeniciae exstantibus, apud Pseudo-Clementem Recognit. VII, 12. 13. cf. Clementin. Homil. XII, 12.

5) Diod. Sic. XII, 4. Huius obitum, Heynio obseruante,

tate apud Atheniensium populum cum illo certauerat, nunc fere solus rempublicam capessiuit. Is postquam muros, quibus vrbs cum portubus coniungeretur, inchoatos iam a Cimone, absoluendos populo persuaserat, quod Olymp. LXXX, 3 et 4. factum esse e Thucydide colligitur, eoque Athenarum munimentis quasi fastigium imposuerat: iam ciuium oculos, sociorum tributa, artificum studia summo fervore conuertere coepit in vrbem magnificis operibus mirum quantum exornandam, aedesque, quibus barbarorum impietas deos Graecanicos spoliauerat, iis maiores et multo splendidiores reddidit. Quod vt communi Graeciae consilio per omnes eius regiones simul fieret, legatis ex plebiscito Atheniensium missis efficere studuit: quod ex Plutarchi mente factum est, antequam primum inter Peloponnesios et Athenienses bellum glisceret, id est ante Olymp. LXXX, 3 [1]). Sed haec ambitiosius et ostentationis causa flagitata esse videntur; attamen Athenienses ex hoc tempore, quae communiter vix fieri poterant, ea apud se vt fierent summo studio curasse constat. Hinc continuo ordine aedem Cereris Eleusiniam, Hecatompedon, Odeum, aedem Minervae Suniensem, alia in agro Attico deorum delubra, Acropoleos denique Propylaea exstructa esse compertum habemus [2]). Quae pleraque omnia quinque, quae bellum Peloponnesiacum praecessere, olympiadibus, a LXXXII ad LXXXVII, inchoata et absoluta sunt. Nam Odeum, vt Cratini versibus quibusdam docemur [3]), iam exstruendum curauerat Pericles, cum Thucydidem, factionis aduersariae principem, suo ipsius periculo per ostracismum

---

Sammlung antiquar. Aufsätze I. S. 189., historici Graecorum scriptores epocham fecerunt, qua bellis interiicerent pacis artium artificumque mentionem.

1) Plut. Pericl. 17.

2) Aedes publicas hic omitto, quo pertinet Lyceum gymnasium, quod Pericle epistata institutum tradit Philochorus ap. Suidam p. 53. ed. Lenz et Siebelis, (sed alii alia de ea re) atque *ἀλφιτοπῶλις* in Piraeo (Schol. in Aristoph. Acharn. 553.). Etiam *Ἱπποδάμειος ἀγορὰ* Periclis temporibus exstructa est (de Doriens. II. p. 225, 4.).

3) Ap. Plutarch. Pericl. 13.

Ὁ σχινοκέφαλος Ζεὺς ὅδε προσέρχεται
Περικλέης τῴδεῖον ἐπὶ τοῦ κρανίου
Ἔχων, ἐπειδὴ τοὔστρακον παροίχεται.

expulit, quod factum est Olymp. LXXXIV. a. 1. [1]). Atque iam tum erant, qui Periclem ob ingentes sumptus, quos in opera publica facerat, apud populum diffamare tentarent [2]). Iam insequentibns annis Hecatompedon exstructum et absolutum, et hoc confecto statim Propylaea acropoleos condita esse, postea videbimus [3]). Haec sane omnia, quanquam tum temporis Pericli magnam inuidiam contrahebant, generosissimum nobis et paene diuinum in hoc viro spiritum probant, quem fortasse etiam auita gentis Buzygum, ex qua ortus fuisse traditur Pericles [4]), sacra Palladia et Cerealia [5]) aluisse putanda sunt.

6. Sed his iam ad id tempus deducti sumus, quo Phidias arte et honore summopere floruit; hoc enim rectore et summo moderatore, si Plutarchi locum vrgere licet [6]), quaecunque Pericles opera publica suscepit, peracta sunt. Verum ab hoc tempore recedendum est ad illud, quo Phidias primum ad artem statuariam exercendam incubuit et omne suum studium in ea collocauit. Magistris tum vsus est,

---

1) Plut. Pericl. 16.

2) Ib. 14.

3) §. 11. 16. *Propylaea Eleusinia*, astycis tam similia, vt fere eadem videantur, eodem tempore exstructa puto. Templum *Nemeseos* maius sine dubio iam inchoatum erat, cum status deae, de qua post sermo erit, (§. 20.) dedicaretur.

4) *Eupolis* ad. Aristid. Or. in Platonem T. II. p. 130. Jebb. cum Scholio. Video tamen nunc, Frommelium ad Schol. Aristid. p. 176. contra Scholiorum auctoritatem haec non de Pericle, sed de Demostrato rhetore dicta intelligere, sed mihi ipsum illud, in quo *δυσχεραίνειν* videtur, *ὁ ἀλιτήριος* ad Periclem, *τὸν ἐναγῆ*, omnium optime referri posse videtur. Eupolis autem loco ap. Schol. Lysistr. 398. Demostrati clamosos sermones cum alta voce Buzygis i. e. Periclis, de iniuria querentis, comparasse tantum, et huc respexisse videtur Aristophanes. Sed fateor, rem esse altioris indaginis.

5) V. Plutarch. Coniug. praec. T. VII. p. 425. H. Hesych. s. v. *Βουζύγης*. cf. Minervae Poliadis sacra etc. p. 4. [vol. I p. 91] Maxime memorabilis est titulus Atticus in Corp. Inscr. n. 491., quo sacerdos Iouis *τοῦ ἐπὶ Παλλαδίου* idemque *βουζύγης* nouum Palladis simulacrum a se comparatum dedicat.

6) Pericl. 13. *πάντα δὲ διεῖπε καὶ πάντων ἐπίσκοπος ἦν αὐτῷ Φειδίας καίτοι μεγάλους ἀρχιτέκτονας ἐχόντων καὶ τεχνίτας τῶν ἔργων.*

quorum quidem mentionem iniectam reperimus, duobus, altero *Hippia*, qui praeter vnum locum non memoratur, ita vt ne de nomine quidem viri satis constet [1]), altero *Agelada*, artifice celeberrimo, cuius ad aetatem constituendam permulta ab antiquis auctoribus allata suppetunt. Nam inter athletarum statuas, quas posuit, habemus Timasitheum Delphum, quem periisse constat Ol. LXVIII. a. 1. [2]), Cleosthenem Epidamnium, victorem Olympiadis LXVI. [3]), Anochum Adamatae Tarentinum, stadio et diaulo victorem Olymp. LXV. [4]). Quo quanquam opus aetate prius nunc non occurrit, tamen artifex, cum a Tarentinis statuam ciuis eorum facere iuberetur, non poterat esse ignobilis. Iamque inter primos Graeciae artifices censebatur, cum vna cum Canacho et Aristocle, statuariis Sicyoniis, quorum illum inter bellum Marathonium et Salaminium maxime floruisse demonstratum est [5]), tres simul Musas poneret Antipatri Sidonii epigrammate celebratas. Sed aliquanto tempore post illas athletarum statuas Messeniis, siue potius Hilotis, quibus Lacedaemoniorum bello eiectis Athenienses Naupactum incolendam dederant, Iouem Ithomatam, deum ipsorum patrium, fecit [6]): quem non ante Olympiadis LXXXI. a. 2. factum esse, ea ipsa quae de eo attuli probant. Idque tempus eo magis conuenit, quo arctior tum coniunctio obtinebat inter Athenarum ciuitatem et Argivos, quae haud dubito quin causae fuerit, vt ab Argivo potissimum artifice dei sui imaginem fingi voluerint Atheniensium illi clientes. Sed videndum ne rationes nostrae ad chronologiae scopulos allisae iam misere confringantur. Quid

---

1) Nam apud Dionem Chrysost. Or. LV. p. 558. Ἱππίου tantum e coniectura positum est, quae neque e Plinio XXXV, 11, 40, 35, vbi pictor occurrit Hippias, neque e Pausania VI, 13, 3. subsidium accipit, nam qui hic Durim Samium finxisse dicitur, vixit circa Olymp. CVII, 1, Duris enim inter pueros vicit, quo tempore Samii ex insula sua pellebantur. Codd. praebent *ΙΠΠΟΥ*, ex quo si *ΗΤΙΟΥ* faciendum proponerem, vereor ne audacior viderer. Certe hoc nomen loco aptissimum esset.

2) Paus. VI, 8, 4.

3) Id. VI, 10, 2.

4) Id. VI, 14, 5. Ageladas fecit etiam Tarentinis donarium de victoria a Messapiis reportata (Paus. X, 10, 3.).

5) V. *Kunstblatt* Anni 1821. n. 16. [vol. I p. 36 ss.].

6) Pausan. IV, 33, 2.

enim? cum inter Anochi Tarentini victoriam et Naupactum a Messeniis occupatam anni intercesserint *sexaginta sex,* num tantum temporis Ageladam viguisse et inter artifices floruisse concedemus? At enimvero primum licebit ab altera parte annos nonnullos demere, cum victoriam quodam temporis spatio subsequi potuerit statuae confectio. Neque tamen multum lucramur. Nam cum vltra Olympiadem LXVIII. degredi, tres illae temporum indicationes coniunctae haud patiantur: et sic efficitur, vt octogenarius vel octogenario maior Ageladas in Ioue Ithomata operam posuerit. Id vero vt factum esse concedamus, necessitate quadam cogimur, cum de duobus Ageladis Argiuis, auo fortasse altero, altero nepote, Pausanias certe, auctor in ea re princeps, non cogitauerit. Is haud dubie vnum tantum nouit Ageladam, quem Onatae Aeginetae et Hegiae Atheniensis aequalem dicit [1]), quos artifices circa Olympiadem LXXX. floruisse constat. Neque hanc Ageladae viridem vegetamque senectutem nimis mireres velim in aeuo macrobiorum inter poetas, philosophos, historicos fecundissimo, in quibus ingenii lumen, sicut et nunc quandoque euenit, vim vitalem hominum saepe auxisse et vltra solitum terminum aluisse videtur.

7. Verum ante tempus Iouis Ithomatae facti Ageladam quosdam annos in Attica vixisse, probabile fit tum inde, quod ex eius disciplina prodiisse scimus Phidiam et Myronem, etiam hunc Atticum ex oppido Eleutherarum, tum ex signo Herculis Sospitatoris, quod artificem illum Argiuum in pago Melitensi posuisse constat. Atque annos hos proxime insecutos puto foedus ab Atheniensibus et Argiuis Olympiadis LXXIX anno fere 3. ictum, quod, vt mercatores, opifices, artifices hinc inde commearent, efficere consentaneum erat. Nam etiam Argiuorum vrbs, ex quo pagorum circumquaque sitorum incolae in eam deducti et ciues facti erant, quam rerum publicarum commutationem circa bellorum Persicorum tempus factam constat [2]), hominum multitudine et publica opulentia artis exercendae largam praebebat materiam. Tempori autem, quo Ageladam Athenas deuenisse coniecimus, bene conuenit Phidiae aetas, qui tum quintum fere et vigesimum annum agens, quanquam, vt diximus, po-

---

1) VIII, 42, 4.

2) Doriens. Lib. I. p. 8, 7. III, 4, 2. 9, 1.

tissimum pingendi studiosus, tamen etiam in fingendo Ageladae institutione vti poterat. Neque tamen obsto, si cui Ageladae aduentus Olympiade vna vel duabus posterior statuendus videtur. At hoc praefracte nego, quod scriptorum quorundam non satis firma auctoritate vulgo acceptum est, Herculem illum Melitensem ob pestem, quae primis belli Peloponnesiaci annis Atticam deuastauit, auerruncatam *ἀλεξίκακον* dictum, et tum demum ab Agelada nostro, Phidiae magistro, positum esse [1]). Neque enim huius hominis senium vlla ratione eo vsque protrahi potest, neque minor quidam cognominis a maiore distingui, cum eundem Ageladam hic Phidiae magistrum appellari appareat, qui a Plinio Myronis et Polycleti, Phidiae aequalium, praeceptor fuisse traditur. Denique facile intelligitur, quid grammaticum de statua illa narrantem in errorem induxerit: coniectura nempe specie admodum probabilis sed re vera leuis, qua, Herculi *ἀλεξικάκου* cognomen inde a magna illa peste Attica obuenisse, feliciter assecutus sibi videbatur: quod tamen multo antiquius esse et Delphis Athenas translatum haud dubito [2]).

8. Huic cum simillimus et geminus sit error quidam Pausaniae, quippe quem etiam pestis Atticae recordatio genuit male opportuna: non possum quin et huic in transitu mederi coner. Is enim scriptor diligentissimus de Phigaleensi Appollinis templo agens [3]), quod marmora inde nuper protracta illustrius fecerunt, quaerit vnde deo cognomen additum sit *ἐπικουρίῳ*, eamque quaestionem soluit coniectando, id nomen meruisse deum lue quadam propulsata, quam iam

---

1) Hic locum adscribo Scholiorum ad Aristoph. Ran. 504. quo saepius iam respexi. — *ἐν Μελίτῃ ἐστὶν ἐπιφανέστατον Ἡρακλέους ἱερὸν ἀλεξικάκου* (sic scribendum) — *τὸ δὲ τοῦ Ἡρακλέους ἄγαλμα ἔργον Ἐλάδου τοῦ Ἀργείου τοῦ διδασκάλου Φειδίου. ἡ δὲ ἵδρυσις ἐγένετο κατὰ τὸν μέγαν λοιμόν· ὅθεν καὶ ἐπαύσατο ἡ νόσος πολλῶν ἀνθρώπων ἀπολλυμένων. Ἀγελάδου* iam plures correxerunt (V. Meurs. Piraeeo 4. et de populis Atticae *Μελίτῃ*), neque dubium, recte eos fecisse, quanquam Suidas iam *Γελάδας* legerat, et, ne apud Jo. Tzetzen Chiliad. VII. hist. 154. v. 930. et VIII. h. 192. v. 325. eadem referentem corrigas, versus prohibet. Tales errores Tzetzae non eximendos, recte statuit Theoph. Kiessling ad locum alterum.

2) Cf. de Arienss. Lib. II, 12, 9.

3) VIII, 41, 5.

non dubitat eandem fuisse atque famosissimam illam belli Peloponnesiaci. Cui sententiae adminiculum petit inde, quod templum Phigaleense constet ab eodem architecto exstructum esse, qui Hecatompedon haud multo tempore ante bellum Peloponnesiacum struxerit, ab Ictino. Sed haec ipsa Pausanias tela nobis in sese offert. Quum enim tum Arcades omnes in foedere Peloponnesiorum essent [1]), cuius nomine Lacedaemonii Atheniensibus bellum indixerant, atque his ipsis, quibus pestilentia obtinebat, annis in Attica deuastanda partes non infimas agerent: quis credet vel Athenienses permisisse vt ipsorum artifices operam suam hostibus venderent, vel Arcades vt illi tuto per fines suos commearent [2]). Nam cum ex iure gentium apud Graecos qui in terra hostili deprehendebantur in seruitutem redigi solerent [3]), artifices honorifica quadam exceptione gauisos esse nihil est cur statuamus. Verum et alterum argumentem adest, cui cedent fortasse quibus illud infirmius videatur. Vt enim Thucydides haud ambigue affirmat [4]), pestis Attica in Peloponnesum vim fere nullam exercuit, atque per se improbabile, morbum nauibus propagatum et locis hominum exundante multitudine refertis grassantem inuasisse interiorem Arcadiam montibus caeloque salubrem. Iam nemo puto vetabit [5]), quominus templum Phigaleense ante Peloponnesiacum bellum, quo tem-

---

1) Thucydid. II, 9.

2) Thucyd. I, 146. II, 1. accurate indicat, quo tempore omnis ἀκήρυκτος ἐπιμιξία inter Athenienses et Peloponnesios sublata sit.

3) Disertius de ea re agere poterat Wachsmuth: Ius gentium apud Graecos p. 85., et aget fortasse in docta, quam edere coepit, Ἀρχαιολογίᾳ Ἑλληνικῇ.

4) II, 54.

5) Ne meritissimus quidem Pausaniae editor atque defensor, qui sententiam meam ex Ephemeridibus Gottingensibus non plenam cognoverat. Certe Pausanias et Thucydides conciliari non possunt, nam pestis, quae, vt sacra noua instituerent et aedem magnificam exstruerent, Phigaleenses mouerit, dici non potest ἐς Πελοπόννησον οὐκ ἐσελθεῖν ὅ τι ἄξιον καὶ εἰπεῖν. Vtri vero maior fides erit, historico de suo tempore narranti an Pausaniae ratiocinationi? In locis II, 32, 5. et X, 11, 4. incertos tantum vulgi rumores agnosco. Ceterum nunc video, etiam Stackelbergio, operis magnifici de Phigalea auctori, de Pausania narratione nullum dubium subortum esse.

pore commercium artificum Peloponnesiorum et Atticorum adhuc florebat, factum statuamus. Sed redeo in viam propositam. Id nobis partim demonstrasse partim probabili coniectura assecuti esse videmur, *Ageladam floruisse inde ab Olympiade LXVIII vsque ad LXXXII, et cum post Olympiadem LXXIX in Attica degeret, Phidiam adolescentem in arte sua instituisse* [1]. Qua ex institutione quid profecerit Phidias: hic vbi de externa vitae eius conditione agitur, nondum poterit declarari. Sed cum quae de ea conditione atque fortuna Phidiae afferuntur, omnia fere coniuncta sint cum operibus, quae fecit: de his principe loco agamus necesse est, verum ita vt ea tantum commemoremus, quae ad illam cognoscendam faciant [2].

---

1) At aliter in ea quaestione versatus est vir subtilis doctrinae et elegantissimi iudicii, *Fridericus Thiersch* de Epochis artis II. not. p. 46. Is enim distinguit Ageladam, qui Anochum et Cleosthenem, ab alio, qui Iouem Ithomatam fecerit, eodem et Herculis Melitensis auctore. Atque illum Argiuum, sed hunc statuit Sicyonium, quia Amasaeus Pausaniae interpres V, 24, 1. Ascari Thebani magistrum, cuius nomen in Graecis codicibus hucusque collatis deest et patria tantum indicatur Sicyon, Ageladam dicit. Sed haec, vt libere dicam quod sentio, a viro ingenioso artificiose magis conglutinata quam e veterum scriptorum auctoritate deducta videntur, et nihil iis inest, quod interiore quadam congruentia veri documentum addat. Ascarum Pausanias certe bellis Persicis vetustiorem putabat, vt e loco laud. apparet: qui igitur magistrum habere poterat artificem, qui sub belli Peloponnesiaci initium vixisse putatur? Ceteris autem omnibus locis vnus tantum idemque agnoscitur Ageladas Argivus, etiam ab iis, qui Herculis Melitensis mentionem fecere. Ex quo signo ad pestem Atticam male relato nescio an etiam fluxerit error Plinii Ageladam epochae Olympiadis LXXXVII assignantis.

2) Omnium catalogum fecit Hadr. Iunius. Omisit tamen locum maxime memorabilem Tzetzae Chil. VIII, 192. v. 331., qui praeter Iovem Olympium et Minervas, aeream atque eburneam, Phidiae opera recenset *Iunonem* aliunde ignotam et *τὸν ἀνϑήλιον Apollinem*, quem eundem fuisse putare possis atque Parnopium Pausaniae I, 24, 8. (de Patarensi enim qui loquitur, Clemens Alex. Protr. 14, 3., idem dubitat, Bryaxidisne potius fuerit), denique *Herculem* Augeae stabula egerentem (quod est inter anaglypha supra fores in antico templi Olympici, Pausan. V, 10, 2. sed Tzetzes de statua loqui videtur). Apollinis *caput* Tzetzae temporibus in palatio, alia opera in hippodromo et foro Constantino-

9. Nullius inter deos Graecanicos plura Phidias signa fecit, quam *Minervae*, patriae atque dilectae deae. Nobis quidem innotuere Palladia Phidiae manu facta *octo* vel nouem, quorum tria vel quatuor in arce Athenarum dedicata erant, signum dico eburneum in Parthenone et aeneum colossum *Ἀθηνᾶς τῆς Προμάχου* sub dio positum eamque quae Lemnia dicebatur et hanc ex aere factam [1]), quibus fortasse addi potest ea statua, quam Plinius Cliduchon appellat [2]); cetera Plinii

---

poleos supererant. Cf. Heyne de priscae artis operibus Constantinopoli exstantibus, Comment. Soc. Gotting. XI. p. 11. Caput illud a cetero corpore separatum arbitror, quum Constantinus hoc, suo ipsius capite addito, Constantinopoli in columna porphyretica poneret. V. Cedren. p. 322. Nam de eodem Apollinis signo, cuius Tzetzes mentionem facit, sermonem esse, inde apparet, quod et hic *ἀνθήλιος* (i. e. sub diuo orientem versus positus, v. Aeschyli Agam. 527. cum Scholiis, et Eurip. Ion. 1567) dicitur. Cf. Heyne de serioris artis operibus sub imp. Const. l. l. p. 44 sq. Ceterum Heynius iure dubitat, Phidiaene reuera fuerit hoc signum, quum nominis claritas, vt eo abuterentur homines posterioris aeui, afficeret. Neque secus statuendum videtur de titulo statuae Castoris celeberrimae in Monte Caballino: PHIDIAE OPUS. Cui esse qui et nunc, post opera vere Phidiaca in Europam delata, fidem habeant, mirari non desino. Mihi contigit, vt colossi illius imaginem opera Westmacotti aere fusam et ante Wellingtonis aedes positam quotidie videre et cum signis Elginianis comparare possem, vnde, diuersissimum illi et hisce inesse artis *χαρακτῆρα*, firma mihi persuasio orta est. Castoris, vt de solo spectatus apparet, statura erecta atque gracilis et ad Lysippeas rationes facta est; Phidiaca signa canonis Polycletei exempla afferunt. In hisce etiam minima quaeque ad naturae veritatem exacta sunt, in illo minora omnia omissa sunt et valet aliquid longinqui visus excusatio. Denique recte Quatremère-de-Quincy, Lettres à Canova p. 113., in colosso montis Caballini disciplinam agnouit longo vsu constitutam, cuius ad regulam et normam musculi neruique adumbrabantur; quum statuae Hecatompedi vivam atque calidam adhuc demonstrent naturae imitationem. Quae scripseram antequam Wagneri et Thierschii argumenta cognoui, quibus plane assentior. De Phidiae statuis in foro Pacis cf. Procop. bello Gothico IV, 21.

1) Plinii N. H. XXXIV, 8, 19, 1.

2) Ibid. cf. Heyne de auctor. formarum in Commentat. Societ. Gotting. VIII. p. XXVIII. Petersen Programmate Hauniae 1824. edito.

et Pausaniae temporibus exstabant in arce Eleorum, Plataeis in templo Minervae Areae, in aede deae ad Pellenen, denique Romae ad aedem Fortunae huiusce diei, quod signum, item ex aere factum, eo loco Paullus Aemilius posuerat [1]), nescio ex quo Graeciae fano abductum. Inter haec quum signum Pollenense, auro et ebore compositum, Atticis et Plataeensi prius factum referat Pausanias [2]), id certe omnium, quorum de aetate aliquid memoriae proditum est, antiquissimum habendum. Et valde antiquum habeamus necesse est, si, quae de signo Plataeensi et colosso aeneo referuntur [3]), facta ea esse e praeda Marathonia, cum plerisque ita intelligamus, vt proximis post eam pugnam annis facta ea et posita esse statuamus [4]). Vnde apud plerosque opinionem obtinere video, Phidiam iam circa Olymp. LXXV. egregiis operibus clarum nomen meruisse [5]), quo tempore ex nostra computatione, cui argumenta infra nos substructuros spopondimus, octo annorum puer erat. Haec igitur nostra computatio ne praematuro obitu pereat, iam hic quae obloqui videntur remouenda sunt. Neque arduum hoc coeptum. Nam, vt mea fert opinio, etiamsi signa ea ex praeda illa facta essent, tamen de aetate eorum non multum constaret [6]). Sed velim obserues, totum illud de praeda Marathonia decimisque inde

1) Plin. XXXIV, 8, 19. Hoc enim signum a ceteris omnibus distinguendum videtur.

2) VII, 27, 1.

3) Paus. I, 28, 2. IX, 4, 1.

4) Ita iam inter antiquos Scholiastes Demosthenis in Androtionem p. 597. ed. Reiske, qui Προμάχου statuam post proelium Marathonium ante Salaminium erectam putat. Cf. Scholium in Aristidem ap. Creuzer. Meletem. I. p. 24., nunc a Frommelio editum p. 104., vbi aerea illa statua μετὰ τὰ Περσικὰ, sed a Praxitele (mirus error) facta dicitur.

5) Etiam apud recentissimos scriptores, Quatremère-de-Quincy Iupiter Olymp. p. 220. 252. Thiersch de Epoch. II. p. 43. H. Meyer Artis histor. I. p. 60. cf. Schorn de artif. Graecorum studiis p. 221.

6) Iam antiqui scriptores in eum errorem procliuiores sunt, quo rerum gestarum monumenta cum rebus gestis nullo interuallo coniunguntur. Ita Aeschines in Ctesiph. p. 80. (cf. Nepos Milt. 6.) Miltiadem viuentem in Poecile porticu pictum putat, et, cum ipse flagitaret, vt nomen sibi adscriberetur, repulsam tulisse. Quod aperte falsum.

electis caput mera fraude et mendaciunculis compositum esse. Quot enim et quanta opera Athenienses de pugna illa vouisse et dedicasse se praedicabant. Praeter colosseum illud signum, de quo modo diximus, ingens numerus statuarum visebatur Delphis, Minerva, Apollo, Miltiades et heroes tribuum eponymi aliique Atticorum fabulis celebrati, quae omnia Phidiae opera et donaria de proelio Marathonio dicebantur [1]). Ibidem epistylia templi Apollinis aureis scutis exornata erant, quae de eadem victoria Athenienses dedicasse fama ferebat [2]), decimam nimirum praedae valde amplae atque magnificae. Quid quod Delphis thesaurus Atheniensium exstabat, quem ex eadem praeda exstruxisse tradebantur [3]). Athenis autem templum Eucleae donarium de proelio Marathonio fuisse dicitur, quod vbi Pausanias narrat, ipse multitudinem horum donariorum admirari videtur [4]). Quid autem, si Atheniensibus omnino praeda ex hoc proelio nulla fere contigit, cum Persae ne castra quidem in campo Marathonia posuissent, et in fugam versi statim in naues se coniecissent et septem earum tantum amissis a littore soluissent. Herodotus certe, scriptor accuratissimus, de praeda Atheniensium ne verbum quidem addit. Quodsi praedam nacti essent, Athenienses, tum publice pauperes et bellis vexati, certe in vsum rei militaris et naualis eam conuertere debebant. Sed fac, vt et hoc concesserim, magnas opes tum et partas et sepositas esse: num et hoc fingere licebit, eas, cum Athenae a Xerxe et Mardonio vastarentur, in naues delatas ibi in summa temporum angustia intactas mansisse? Nam id quidem certissimum, ante Athenas restitutas statuam illam neque fusam neque positam esse, nisi quis forte tantum et tam conspicuum opus ex ignibus Persarum, qui minora omnia opera vel deleuerant vel fuscauerant et corruperant [5]), incolume euasisse credit. Igitur quae de signis hisce referuntur, inter documenta vanitatis Atheniensium, si verbo vti licet, habenda sunt, quos constat eo maxime tempore, quo ceteros Graecos sibi infensos infestosque habebant, victoriam celebrare maluisse

---

1) Pausan. X, 10, 1. vbi τῶν ἐπωνύμων excidit.
2) Id. X, 19, 3.
3) Id. X, 11, 4.
4) Id. I, 14, 4.
5) V. Herod. V, 77. Paus. I, 27, 7.

ab ipsis fere solis partam, quam honori eornm consulere, quorum auxilio bello insequente vicerant, vel quorum opibus nunc magnifica illa condebant monumenta [1]).

10. Neque tamen fama de signis illis, quam hucusque examinauimus, sibi semper constabat. Plataeensem certe Palladis Areae aedem cum signo, quod ligneum erat inauratumque et capite pedibusque marmoreis, atque cum picturis, quas Onatas Aegineta et Polygnotus Thasius fecerant, Plutarchus auctor est [2]), factam esse e parte eius praedae, quae post *Plataeensem* pugnam Plataeensibus obuenisset, et octoginta talentornm fuisse traditur. Quod vt versum sit, et verum esse credo, tamen, sicut iam significaui, nihil cogit, vt signum deae ante Olympiadem LXXX. positum statuamus: qunm potissimum in oppido operarum multitudine non abundante quinque Olympiades in aede exstruenda facile absumi potuissent. — Eum vero deae colossum, qui ex arce Athenarum in terram et mare longe prospectabat [3]), Demosthenes dicit [4]), e pecunia positum esse, quam Graeci Atheniensibus belli aduersus barbaros egregie gesti praemium siue ἀριστεῖον concesserint. Sed etiam hoc oratorio magis modo, quam pro veritate, dictum est. Ἀριστεῖα enim Atheniensibus in eo bello de nulla pugna obuenerant nisi de Mycalensi, fortasse etiam de proeliis Cimoniis; cui autem obuenere, laudem tantum non pecuniam attulere. Sed facile intelligitur, oratorem verbo magnifico tum praedam proeliorum tum sociorum stipendium vel tributa significare [5]). Igitur

---

1) Quaedam acute ad rem nostram obseruat Henr. Meyer Art. Graec. hist. T. II. p. 51., sed ipse iis parum firmiter innititur.

2) Aristid. 20.

3) Inter Propylaea et Hecatompedon eum positum fuisse, numus quidam notissimus demonstrat; sed illis propiorem fuisse existimo, cum statim post eum Pausanias I, 28, 2. ἅρμα χαλκοῦν ἀπὸ Βοιωτῶν δεκάτην καὶ Χαλκιδέων memoret, quod ex Herodoto V, 77. scimus introeunti per Propylaea ad laeuam fuisse.

4) De falsa leg. p. 428.

5) Sic Demosthenes adv. Timocr. p. 741., quae Thucydides σκῦλα Μηδικὰ dicit, ciuitatis ἀριστεῖα ἀπὸ τῶν βαρβάρων appellat. Cf. ad locum Boeckh. Corp. Inscr. p. 191. Huc denique etiam pertinere videtur locus Schol. in Aristid. p. 103. Frommel de Palladiis: λέγοι δ' ἂν καὶ περὶ ἄλλων πολλῶν Παλλανίων, τοῦ τε καταλυόμενον τὸν αὐτοχθόνα, καί τῶν

etiam hinc aetas horum signorum (de Plataeensi loquor et colosso aereo) certa ratione non potest constitui, atque his collatis nihil effecimus, nisi vt vacillare omnia, quae his fundamentis ab aliis superstructa sunt, intelligamus. Mihi quidem colossea illa statua iam ob eam causam inter nouissima Phidiae opera habenda videtur, quod eam imperfectam reliquit. Nam signa anaglypha in scuto exstantia Mys caelator demum ad lineas Parrhasii, qui Socrati aequalis erat, facta addidit [1]).

11. Contra quando *Minervam in Hecatompedo* posuerit Phidias, satis certis testimoniis constat. Philochorus enim, Atthidos scriptor, qui de ea re publica monumenta consulere poterat, nobis auctor est [2]), Theodoro archonte, i. e. Olymp. LXXXV. a. 3., post Hecatompedon aedem perfectam deae signum aureum et eburneum, quod Pericle locatore (*ἐπιστάτῃ*) Phidias (*ἐργολάβος*) faciendum conduxerat, erectum et dedicatum esse. Idque sine vlla dubitatione in magnis Panathenaeis, primo anni Attici mense, factum esse affirmo: quae solennia, tertio cuiusuis Olympiadis anno redeuntia, illustriore caeremonia non poterant celebrari. Quid quod magnus ille Archaeologiae Atticae instaurator, Boeckhius, ab his solennibus pentaeteridas Panathenaicas numerare nos docuit, quibus quaestores Minervae donariorum in templo asseruatorum recensum instituebant et rationes reddebant [3]). Neque discrepat ab hoc calculo Eusebius chronographus, qui consentiente Latino Hieronymi, Arabicoque qui nuper editus est, textu [4]) eiusdem Olympiadis anno alteri (1577. a. post Abrah.) adscripsit: *Phidias Minervae signum eburneum fecit.* Hoc enim anno maxime in eo opere occupatus fuisse cre-

---

περὶ αὐτεφυρῶν καλουμένων, ὡς Φερεκύδης καὶ Ἀντίοχος ἱστοροῦσι, καὶ τῶν κατενηνεγμένων ἐν τῇ τῶν Γιγάντων μάχῃ. Cf. Creuzer. Symb. II. p. 693. Scripserim: *τοῦ τε καθιδρυμένου ὑπὸ τῶν αὐτοχθόνων* (sicut sunt qui narrent) *καὶ περὶ τῶν ἀπὸ τῶν* (quae voces per notas scriptae erant *απτ*) *λαφύρων καλουμένων.*

1) Pausan. I, 28, 2.

2) Apud Schol. in Aristoph. Pacem 604. Fragm. ed Lenz et Sieb. p. 54. Locus infra n. t. §. 17. tractatur.

3) Corp. Inscr. p. 182.

4) p. 213. ed. Aucher. p. 340. ed. Mai et Zohrab. Cf. Syncell. p. 198. A.

dendus est. Quanquam etiam hic annus non sufficit ad tantum opus inchoandum et absoluendum, in cuius parergis, vt in crepidine statuae, ipse summus artifex multum operae consumsisse dicitur [1]). Et quanquam scimus, maximo tum artificum feruore intentisque omnium studiis singulos annos plura et maiora opera protulisse quam totis decenniis perfici posse putaueris [2]), tamen vt Hacatompedos aedes, materia atque opere tam magnifica, absolueretur, Callicrati et Ictino architectis duae fere, vt puto, Pentaeterides concedendae erant, ita vt Olympiade fere LXXXIII media vel exeunte eam inchoatam esse, probabile fiat [3]).

12. Iam signi huius Minervae confectionem ex mea sententia statim subsecuta est opera in *Ioue Olympio* posita. Auctore enim Pausania [4]) tenemus, in Iouis solio inter alia sigilla ad rem gymnasticam pertinentia collocatam fuisse etiam figuram adolescentis caput sibi taenia redimientis, eamque habitam fuisse imaginem Pantarcis pueri Elei [5]) a Phidia dilecti. Quem cum Phidias eo habitu fingeret, quo *ἀναδούμενον* Graeci dicunt, sine dubio celebrare voluit palmam, quam is inter pueros luctatores Olympiade LXXXVI retulit [6]). Hac igitur Olympiade necesse est Phidias Olympiae versatus sit et in Ioue fingendo operam collocauerit. Quo vt fundamento ponere liceat, vnde firmiter ad cetera progredi possimus, stabiliamus necesse est aduersus ea, quae docti quidam viri obiecerunt, inprimis Heynius, vir de crisi historiae artium meritissimus [7]). Is enim argumentum e sigillo illo

---

1) Themistius Or. 8. in. p. 187. ed. Petav. *In ea basi,* Plinio teste, *quod caelatum est Pandoras Genesin appellauit* (ipse Phidias, an fortasse in rationibus), *ibi dii sunt viginti numero* NASCENTES. Num nemo coniecit, quod Plinium scripsisse mihi persuasum habeo, DONAFERENTES. Cum excidissent litterae DO, cetera corruptio in procliui erat.

2) cf. Plutarch. Pericles 13.

3) cf. Quatremère-de-Quincy l. l. p. 222.

4) V, 11, 2.

5) Ita Pausanias l. l. Argiuum dicit Photius Lexico p. 482, 20.

6) Pausan. l. l. cf. VI, 10, 2.

7) Antiquar. Abhandl. I. p. 201. qui ambigit cum Corsino, qui F. A. P. II T. I, p. 219 sqq. eodem argumento vsus est. Heynium in plerisque secutus est vir de hoc archaeologiae capite bene meritus Völkel de templo et statua Iouis Olympii p. 106 sqq.

sumptum infirmius esse contendit, propterea quod id et postea addi potuerit. Ego vt concesserim, quenquam post Phidiam in signo Iouis Olympii elaborasse, quod tamen ne concedam, vetat illud *ἐποίησεν*, de quo postea dicam: quem putabimus delicias Phidiae immortalitati tradere voluisse nisi Phidiam ipsum? Alii [1]) obiecerunt: vagam tantum et incertam famam fuisse, qua iuuenis ille *ἀναδούμενος* Pantarci similis eiusque imago ferretur [2]). At fama ea nullos habere poterat auctores nisi aedituos vel exegetas templi: qui, quando Phidias Iouem fecerit, et quando Pantarces vicerit, cum de hac re catalogi Olympionicarum consuli possent, non poterant nescire, ita vt, si hoc et illud simul factum esse non constitisset, vtrumque vix potuissent coniungere. Quibus addas haec. Phidiam Iouis Olympii digito amoris insania inscripsisse nomen Pantarcis, multorum in antiquitate consensu docemur [3]). Atqui Pantarces, cum inter pueros vinceret, quod Olymp. LXXXVI. factum esse constat, quintum decimum circiter annum egisse putandus est. Iam ex Heynii sententia Phidias Iouem fecit, antequam opera Periclea Athenis condi coepta sunt, id est ante Olympiadem LXXXIII: eo tempore, quo Pantarcen adhuc in cunis vagiisse apparet. Sed eam de tempore Iouis Olympii positi sententiam, licet a plerisque receptam [4]), ex loco quodam Pausaniae ambiguo sed aliter explicando solum subsidium petere, alibi iam monui [5]), et mihi quidem de tempore statuae Olympiacae nullum dubium relictum videtur.

---

1) Editores Winckelmanni T. VI, 2. p. 66.

2) *Ἐοικέναι τὸ εἶδος λέγουσι*, dicit Pausan. V, 11, 2.

2) V. infra p. 29 n. 1.

4) V. Völkel l. l. p. 14. Editores Winckelmann. l. l. alios.

5) De Doriensibus T. II. p. 507. Repetam, quae potissimum huc pertinent. Pausanias, VI, 22, 2. de bello inter Eleos et Pisaeos circa Olymp. L. gesto disserens dicit: *Πισαίους μὲν δὴ καὶ ὅσοι τοῦ πολέμου Πισαίοις μετέσχον ἐπέλαβεν ἀναστάτους ὑπὸ Ἠλείων γενέσθαι.* Eandem rem tangit V, 6, 3. *ἐπὶ δὲ τοῦ πολέμου τοῦ Πισαίων πρὸς Ἠλείους ἐπίκουροί τε Πισαίων οἱ Σκιλλούντιοι καὶ διάφοροι τοῖς Ἠλείοις ἦσαν ἐκ τοῦ φανεροῦ, καὶ σφᾶς οἱ Ἠλεῖοι τούτων εἵνεκα ἐποίησαν ἀναστάτους.* Iam compara locum V, 10, 2. *Ἐποιήθη δὲ ὁ ναὸς καὶ τὸ ἄγαλμα τῷ Διῒ ἀπὸ λαφύρων, ἡνίκα Πίσαν οἱ Ἠλεῖοι καὶ ὅσον τῶν περιοίκων ἄλλο συναπέστη*

13. Multum autem ad nostram questionem referre videtur, ut, qua tum conditione vixerit Phidias apud Eleos, cognoscamus, ne decipiamur fabulis de ea re relatis [1]). Atque plura sunt, quae probent, eam conditionem fuisse honestam, imo splendidam et publica auctoritate constitutam. Primum quod cum plerisque discipulorum in Elidem venit, ostendit fuisse vocatum et ad opera magna et magnifica perficienda conductum [2]). Horum erat *Colotes*, Phidiae in faciendo Ioue adiutor [3]), sicut et in Pallade Attica, cuius aegidem caelauerat [4]), sed etiam aliorum operum ipse inuentor et auctor. Minervam quidem auream et eburneam in arce Elidos, quam Plinius [5]) huic tribuit, Pausanias [6]) a magistro factam refert, ita ut hunc operae praefuisse, cuius ille partem quandam in se sumsit, crediderim. Sed soli Colotae Aesculapium et hunc eburneum, quo Cyllene, Eleorum nauale, gloriabatur, tribuit eumque miris laudibus effert Strabo [7]). Aderat Phidiae etiam

---

Πισαιοις πολέμῳ καθεῖλον. Nihil magis apertum, quam scriptorem de eodem bello intelligendum esse, de qua re mecum etiam consentit V. Cl. Siebelis ad VI, 22, 2. Igitur Pausanias hoc significare voluit: templum et signum Iouis factum esse e praeda *tum parta*, cum Elei Pisam deuastarent. Sed e tempore praedae partae tempus templi et signi conditi nondum potest constitui, quum postissimum Eleos illam pecuniam quodammodo sacram habuisse et ad sacros usus deposuisse credibile sit. Potest tamen etiam aedes iam post Olymp. L. strui coepta, et Phidiae demum tempore absoluta esse, sicut delubro Delphico, Olymp. LVIII exstructo, artifices aeui Periclei signa in fastigiis aliaque addidere.

1) Merum figmentum est argumentum controuersiae apud Senecam Rhet. II, 8.: *Elei ab Atheniensibus Phidiam acceperunt, vt is Iovem Olympium faceret, pacto interposito, vt aut Phidiam aut centum talenta redderent etc.*

2) Phidias ipse praeter Iouem Eleis fecit Venerem Uraniam, Paus. VI, 25, 2. Plutarch. de Iside 76. p. 206. II. Coniug. Praec. p. 421.

3) Plin. N. H. XXXV, 8, 34. cf. XXXIV, 19, 27.

4) Id. XXXV, 8, 34.

5) l. l.

6) VI, 26, 1.

7) VIII, 337 d. Eustath. ad Il. B. 603. p. 300 Rom. Coloten, artificem mensae, in qua athletis Olympiae commissis coronae proponebantur, cum et haec auro et ebore confecta, et haec Olympiae dedicata fuerit, ego libenter eundem crediderim, de quo loco su-

Panaenus, quippe qui Iouis pallium floribus encaustice pictis distinxit [1]), et sepimenta solium cingentia aliaque multa circa templum pinxit [2]), eundemque Minervae in aede de qua modo diximus, clypeum ex interiore parte [3]), tectoriumque eius templi lacte et croco ante subactum pinxisse constat [4]): ita ut hoc delubrum Phidiae discipulorum operibus eximie nobilitatum esse appareat. Tertius cum Phidia venerat *Alcamenes*, qui signa in fastigio postico templi Olympici, quibus Lapitharum cum Centauris proelium exhibebatur [5]), vix alio quoquam tempore fecisse putandus est, quam quo ipsius magister eidem aedi operam suam tribuit. Anterius fastigium eadem ratione exornauerat *Paeonius* Mendaeus, quem cum secta Phidiae coniunctum fuisse, coniectura quidem est sed argumentis non destituta. Oriundus erat ex oppido, Atheniensibus usque ad nonum belli Peloponnesiaci annum subdito; vixit ante huius belli initium [6]); et quod maximi momenti esse videtur, si signa illa in fastigio collocata, quae Pelopem et Oenomaum ad certamen curule se praeparantes ostendebant, e descriptione Pausaniae animo repraesentare studeas, multa in iis gemina deprehendes statuarum et anaglyphorum in Parthenone olim exstantium [7]). Denique etiam *Cleoetam*, Aristoclis filium,

periore loquor. Simul tamen credendum τοῖς πολυπραγμονήσασι σπουδῇ τὰ ἐν τοὺς πλάστας apud Pausan. V. 20, 1.: Parium hunc fuisse et Pasitelis (non Phidiae tantum) discipulum. Igitur non duo Colotae, sed duo Pasiteles distinguendi sunt, sicut fecit Boekhius, Corp. Inscr. Graec. p. 40., cuius rationibus accedo, discedens a Thierschio de epoch. artis III. Annot. p. 79.

1) Strab. VIII, 354. Pausan. V. 11, 1. cf. Völckel l. l. p. 158.

2) Paus. V, 11, 2. Str. l. l.

3) Plin. N. H. XXXV, 8, 34. Cf. Heyne l. l. 1. p. 217. qui, an Plinius Graecum ἔγραφε recte intellexerit, dubitat.

4) Plin. XXXVI, 23, 55. Cf. Böttiger Archaeol. Picturae p. 243.

5) Pausan. V, 10. 2.

6) Nam statuas fecit ex praeda, quam Messenii Naupactii ab Oeniadis captis retulerunt, Pausan. V, 26, 1., quod factum est inter Olymp. LXXXI et initium belli Peloponnesiaci, Paus. IV, 25. Nam quae ibi Messenii de Sphacteria narrant, vana est gloriatio. Quod Henr. Meyer. Artis hist. T. II. p. 82. putat, in nomine Paeonii Mendaei variare Pausaniam, in eo falsus est vir elegantissimus.

7) Quod demonstrandum ampliore tractatione eget quam hic locus patitur.

Atheniensem, tum cum Phidia ad Eleos venisse, coniectura est inde hausta, quod is artifex statuam egregii operis in arce Athenarum dedicatam fecit, idemque carceres Olympiae curules ad rationem sollerter excogitatam construxit, qui postea a discipulo Polycleti Aristide quodammodo emendabantur. Hinc enim apparet, eum neque ante, neque post Phidiae et Polycleti tempora vixisse [1]).

14. Iam haec artificum extraneorum celebritas, qua Elis tum gauisa est, satis aperte ostendit ciuitatem eam, tum longa pace et agrorum ubertate ditatam, publica inuitatione a statuario iam inter Graecos nobilissimo petiisse, ut cum discipulis totoque ἐργαστηρίῳ ad se concederet atque etiam suis templis artis ipsius decus et honorem impertiret [2]). Exulem

---

[1]) V. Pausan. I, 24, 3, VI, 20, 7. Boeckh Corpore Inscript. Graec. p. 39. cf. p. 237. Scio quidem, Thierschium nuperrime (de Epochis III. Annot. p. 82.) hunc Cleoetam Aristoclis et filium et patrem (Paus. V, 24.) cum Aristocle Sicyonio vetusto ita coniunxisse, ut Cleoetas hunc genuisse dicatur, sed genealogiae ab ipso constitutae plura habeo quae opponam. Aristoclem Cleoetae filium haud dubie eundem dico, qui Olymp. XCV. 3. basin Minervae in Parthenone refecit, ut marmor Atticum apud Boeckh. p. 23. docet, qui probabiliter coniicit, Cleoetae posteris in hac aede munus Phaedryntarum fuisse.

[2]) Eodem fere tempore alii artifices Attici eodem, consilio *Delphos* missi sunt, quo Phidias cum secta sua Olympiam: ex quo, quantum breui creuerit disciplinae Atticae gloria, haud ambigue colligitur. Nam aedes Delphica, Alcmaeonidis curantibus a Spintharo Crotoniata Olymp. LVIII. exstructa, opere sculpto in fastigiis ornata est a *Praxia* Atheniensi, Calamidios discipulo, et post huius obitum ab *Androsthene*, Eucadmi discipulo, et hoc Atheniensi. Paus. X, 19, 3. Atqui Calamis, qui, nisi Atheniensis erat, certe ibi plurimum temporis degebat (Paus. V, 26, 5.), Hegiae aequalis erat; hinc eius discipulum circa Olymp. LXXXIII, quo tempore Athenienses Delphorum rempublicam constituebant, ibi artem factitasse credibile. Euripides Ione, quam fabulam circa Olymp. LXXXVIII fecisse videtur (v. Boeck trag. Gr. princc. p. 193.), metopas aliquas aedis, de qua dicimus, describens (metopas ibi describi certum puto) et has a sculptoribus Atticis factas esse mihi persuadet. Pallas enim in Enceladum aegida vibrans et Iupiter alium Gigantem fulmine iacto proiiciens eodem modo describuntur, quo in peplo Panathenaico exhibitos fuisse statua Dresdensis et veterum scriptorum loca demonstrant. Etiam Herculem et Iolaum cum hydra pugnantes conferas cum metopa Theséi apud Stuart. Antiquities of Athens T. III. cap. I. pl. 11. fig. 2.

autem et extorrem, qua conditione alii eum ad Eleos venisse fingunt, neque facile discipuli secuti essent, quos certa tantum lucri et honoris spes Athenis dimouere poterat, neque Elei tam laute excepissent, ut ipsi Olympiae in vicinia sacri luci officinam struerent [1]), quae ad Pausaniae usque aetatem, si scriptori credis, perdurauit. Sed tanto erat honore Phidias apud Eleos, ut concederetur ipsi, quod ciui ciues in Minerva seuere denegauerant [2]), ut suo nomine inscriberet statuam ab vniuersa Graecia sanctissime habitam. Itaque inscriptum legebatur in scamillo sub pedibus dei:

Φειδίας Χαρμίδου υἱὸς Ἀθηναῖος μ'ἐποίησεν [3])

in quo versu etiam ἐποίησεν illud obseruandum est, quod Plinio auctore opus absolutum et perfectum et artificem sibi satis fecisse indicat. Denique et artificem et Eleos, cum Iupiter conderetur, amico fuisse et beneuolo in Athenienses animo, probat etiam singulare studium, quo Theseus, heros Athenarum patrius et omnium *δημοτικώτατος*, a Phidia inter sigilla solii bis, et semel a Panaeno in sepimentis circumquaque structis, ab illo sculptura, ab hoc pictura expressus est. Neque huic Salaminem cum aplustri ac Graeciam, ut videtur, ei coronam offerentem pingere licuisset [4]), si inuidoa Atheniensium apud Peloponnesios iam tum in bellum prorupisset. Itaque concedes, Phidiam inter Eleos artem factitasse ea tempestate, qua pax et concordia inter urbem, cuius ciuis, eamque, cuius hospes erat, nondum turbata esset, et eum Athenas reversum esse, antequam bellum Peloponnesiacum glisceret, in quo Elei inde ab initio partes Lacedaemoniorum strenue sequebantur [5]). Sed eius reditum belli initium

---

1) Paus. V. 15, 1.

2) Cicero Tuscul. Quaest. I, 15. in quo loco nihil corrigendum. Plutarchus quidem, Pericl. 13., artificis nomen *ἐν τῇ στήλῃ* scriptum dicit, sed haec *στήλη* rationes curatorum operis, in quibus etiam *ἐργολάβου* mentio fieri debebat, continuisse videtur, et a basi statuae diuersissima est.

3) Paus. V, 10, 2.

4) Paus. V, 11, 2.

5) Thuc. II, 9. Iam antea Elei cum Corcyraeis, quos Athenienses in foedus suum recepere, bellauerant atque ex praeda porticum in foro exstruxerant, Thuc. I, 46. Paus. VI, 24, 4. Sed ea re gesta foedus et *ἐπιμιξία* Peloponnesiorum et Atheniensium nondum sublata erant, sed *ἀκηρύκτως* adhuc *παρ' ἀλλήλους ἐφοίτων*, Thucyd. I, 146.

annis quibusdam praecessisse, probant, quae de lite in Phidiam mota eiusque exitu referuntur. In quibus enarrandis cum magnopere discrepent et veteres auctores et scriptores recentiores: quae ratio potissimum sequenda sit, magis ex rerum ipsarum nexu quam ex auctoritate scriptorum euincemus.

15. Iam communis omnium, qui de ea re loquuntur, consensus dubitare nos non sinit, quin litis eius causa sita fuerit in consilio factionis Pericli in republica gubernanda aduersantis. Ea ut viri magnifici animum frangeret et contunderet atque a rebus gerendis auerteret et absterreret, omnibus quos ille caritate et benevolentia complectebatur, Aspasiae, Anaxagorae, Phidiae summa pericula intendebat. Pericli autem id ipsum inter causas fuisse dicitur rerum turbandarum et belli mouendi, quo plebis oculos a se suisque rebus auocaret. Quae fama licet a poetis comicis nimium amplificata atque corrupta sit [1]), veri tamen aliquid subesse non negaueris: saltem ordo rerum gestarum hinc constitui potest certus et indubitatus, quippe quem confundere ne mendacii quidem levitas ausa esset. Et ita quidem constitui debet ut lites illas proxime secutum sit acerbum illud populiscitum, quo Megarenses a foro Athenarum portubusque omnibus Atheniensium ditionis arcebantur [2]), quod ut Athenienses tollerent, inter leges pacis erat a Lacedaemoniis ante belli exordium propositas. Hoc maxime deduximus ex Aristophane [3])

πρῶτα μὲν γὰρ αὐτῆς (εἰρήνης ἀπολλυμένης) ἦρξε Φειδίας
πράξας κακῶς,
εἶτα Περικλέης φοβηθεὶς μὴ μετάσχῃ τῆς τύχης,
πρὶν παθεῖν τι δεινόν, αὐτὸς ἐξέφλεξε τὴν πόλιν,
ἐμβαλὼν σπινθῆρα μικρὸν Μεγαρικοῦ ψηφίσματος
ἐξεφύσησεν τοσοῦτον πόλεμον [4]).

Hinc efficitur, cum Megarenses Olympiadis LXXXVII. a. 1.

---

1) V. Plutarch. de malign. Herod. c. 6. (855. f. Fr.) Cf. Wyttenb. Bibl. Crit. Vol. III. P. XI. p. 80.

2) Thucyd. I, 67, 139. Schol. Aristoph. Ran. 1337. Acharn. 532. 537. Pace 608. Tzetzes Chil. X. h. 360, v. 950. Ipsi Pericli tribuit Aristophanes Acharn. 532, a *Charino* factum narrat Plutarchus Pericl. Sed hunc Pericles instinxisse videtur.

3) Pace 605.

4) Cf. Plutarch. Pericl. 31. et quae Diodor. S. XII, 39 sqq. ex Ephoro (p. 227. Marx) affert.

ineunte de decreto illo conquererentur, quod tum modo factum fuisse videtur, litem Phidiae hoc certe tempore priorem fuisse. Neque tamen ea longo interuallo ab illo dimouenda est [1]. Nam cum quadriennio certe Phidiae eiusque discipulis quamuis acribus operique intentis ad Iouem Olympium et caetera omnia, quae in Elide fecerunt, absoluenda opus esset, eos non ante tertium Olympiadis LXXXVI annum rediisse probabile est. Hoc autem tempore Pericles haud dubie summa inuidia flagrabat, neque ante hos annos Cleon contra eum insurrexisse videtur, qui, si Sotioni fides [2], Anaxagorae accusator exstitit, quae causa atque Phidiaca eodem tempore actae sunt [3].

16. Haec quum satis certa teneamus: haud magnopere demoveri nos patiemur diuersa quadam Philochori narratione quanquam scriptoris haudquaquam spernendi. Philochorus [4] Phidiam tradit, postquam Minervam in Parthenone posuerit, reum factum esse et metu condemnationis Elin aufugisse, ibique Iouis imaginem fecisse, sed ibi iterum in capitis discrimen vocatum et supplicio ab Eleis esse affectum. Is rerum ordo si verus esset, accusatio illa prior caderet in Olympiadis LXXXV. 3. a. vel 4., quum sub finem huius anni artificem iam Olympiae versatum esse, certissimum habeamus. Tum vero quisque videt litem, quae inter proximas belli causas ponitur, a belli exordio nimis longo interuallo dimoueri, neque id veteres Scholiorum auctores fefellit [5]. Deinde

---

1) Quod etiam hinc colligere possis, quod, Valerio Maximo auctore, III, 1 ext., Pericles post Propylaea demum perfecta, i. e post Olymp. LXXXVII, 1., ad rationem reddendam vocatus de bello excitando cogitauerit. Sed argumentum infirmius est, et plus demonstraret, quam demonstrare voluerim.

2) Diog. L. II, 12. Cf. J. T. Hemsen Anaxagor. p. 40 sq. Satyrus apud Diog. l. l. Thucydidem actorem dicit, qui Olymp. LXXXIV. a. 1. ostracismo expulsus iam ante a. 4. exeuntum reuersus esse videtur (Thuc. I, 117. cf. Boeckh de Antigone).

3) Plutarch. l. l.

4) Apud Schol. Aristoph. Pace 604. Huic accedit Quatremère-de-Quincy, qui litem in Phidiam Olymp. LXXXV fere media susceptam putat.

5) Schol. Aristoph. l. l. *ἄλογος δὲ φαίνεται ἡ Περικλέους ὑπόνοια ἑπτὰ ἔτεσι πρότερον τῆς τοῦ πολέμου ἀρχῆς τῶν περὶ Φειδίαν γενομένων.*

Phidiae migratio in Elidem, qualem supra exhibuimus, omne aliud magis refert quam exilium, quod summa cum festinatione supplicii euitandi causa non sine ignominia subitur; et hoc argumentum mihi palmarium videtur. Denique quis Athenienses tam barbaros habebit tamque mitiore omni humanitatis sensu destitutos, qui vixdum absoluta deae suae *vera icone*, ab inuidia et suspicione tam male temperarent, ut diuinum artificem vilissimis exagitarent criminibus. Sed res magnopere mutatur, si populo leuitate et inconstantia insigni annos quosdam damus, quibus admiratio desideret, inuidia inualesceret, praui rumores increbescerent. Etiam hoc Phidiae inuidiam augere poterat, quod interea operam suam iis vendiderat, quos breui hostes patriae fore iam quisque augurabatur. Tum lis illa institui poterat, in qua pleraque tam extraordinaria agebantur, ut quanto tum odio flagrauerint Periclis amici, inde quam maxime appareat. Cum enim Meno quidam, ex operis Phidiae, ad aram in foro supplex consedisset, populumque rogasset, ut ipsi impune liceret Phidiam ob crimen in Minervae signo faciendo deferre isque primum ei crimen peculatus intulisset, quod aurum ad vestem deae destinatum non plenum insumserit, hanc quidem accusationem Phidias egregie propulsauit eo quod auream vestem ab imagine demtam et libratam iustum habere pondus demonstrauit [1]; sed statim alia ab oratoribus factionis aduersariae obmota est laesam Phidiae numinis sanctitatem exprobrantibus, quod Periclis suamque effigiem deae scuto clam intulerit, tumque plebem variis, ut fit, motibus fluctuantem, nam in comitiis omnis res agebatur, homines factiosi eo perpulere, ut rogante Glycone Menoni vectigalium immunitas praemio daretur, et duces ad bellum delecti, tanquam a factione Periclis homini

---

1) XXXXIV. talentorum nempe, vt Philochorus l. l. Diodorus XII, 40. numerum auxit ad L. (Hinc nata sunt, quae Suidas s. v. *Φειδίας*, qui in ceteris Scholia ad Pacem sequitur, de peculatu L talentorum habet.). Thucyd. II, 13. XXXX. tantum talenta numerat cuius verba *ἀπέφαινε δ' ἔχον τὸ ἄγαλμα τετταράκοντα τάλαντα σταθμὸν χρυσίου ἀπέφθου καὶ περιαιρετὸν εἶναι ἅπαν*, remouent plane dubitationem, qua laborat Heyne l. l. p. 192. v. Boeckh. Oecon. publ. Athen. I. p. 479. Philochori et Thucydidis testimonia conciliare studet Quatr. de Quincy p. 232. Insulsa quaedam de Periclis et Phidiae peculatu profert Scholium in Nubes 861. II.

summum immineret periculum, eum securum praestare iuberentur, Phidias contra in carcerem abducetur, in quo iudicium de capite opperiens, nam populus praeiudicium tantum tulerat [1]), morbo correptus est atque diem supremum obiit [2]). Phidiam obiisse, Philochorus auctor est, Pythodoro archonte, in quo eum scriptorem verum puto, cum is archon Olymp. LXXXVII a. 1. in magistratu fuerit, quanquam in eo falsum fuisse iam demonstrauimus, quod rumorem quendam secutus, quo scilicet inuidia Phidiae necati ab Athenis remoueretur, Eleos eius facinoris insimulauit, et ex vna eademque ita duas effecit, cuiusmodi geminationes non rarae sunt in historia antiqua. Obiit igitur Phidias eodem tempore, quo vltimum Periclis opus, Propylaea, perfecta sunt, quae inde ab Olymp. LXXXV. a. 4. vsque ad LXXXVII. a. 1. struebantur [3]); itaque verum esse potest, quod Plutarchus dicit, in *omnibus* operibus publicis, quorum curator erat Pericles, Phidiae consilium et artis peritiam ipsi affuisse, quanquam si alia obstarent, certo hinc colligere non liceret, nullum ex illis post Phidiae mortem absolui potuisse [4]).

17. Sic igitur rationes nostrae sibi constant. *Phidiam inde ab Olympiade LXXXII vel LXXXIII. publica Atheniensium opera Pericle epistata consilio suo rexisse et manuum honore nobilitasse, atque Parthenoni Ol. LXXXV. anno tertio ineunte signum deae intulisse* χρυσελεφάντινον; *mox, cum nomen eius inter Graecos egregie floreret, Elidem vocatum abiisse deique signum condidisse inde ab Ol. LXXXV. a. 3. ad LXXXVI. a. 3. Quo absoluto Athenas reuersum et populi vel factionis cuiusdam in Periclem odio correptum anno fere Olympiadis LXXXVI quarto publicae accusationis dis-*

---

1) Omnis enim actio, vt Plutarchus indicat, μήνυσις fuerat, de qua v. Schoemann de Comit. p. 219. Platner der Process und die Klagen T. I. p. 353 sqq. Meno non accusat sed μηνύει, quippe Phidiae quodammodo subditus, populus rem persequitur, indici quamuis mendaci μήνυτρα tribuuntur. Cf. Platner p. 360.

2) V. Plutarch. Pericl. 31. Minus fiduciae tribuo Diodoro XII, 39. Phidiam capitis poenam luisse, inter veteres tantum alterum Schol. ad Pacem 604. narrat.

3) Heliodorus ap. Harpocrat. s. v. Προπυλ. cf. Photium s. v.

4) Vt Quatremère p. 223. contra Heynium obseruauit.

crimen subiisse et cum in carcerem coniectus esset, archonte Pythodoro, Ol. LXXXVII, 1. diem supremum obiisse [1]).

18. Haec autem posita viam nobis demum struunt ad *aetatem* Phidiae atque tempus, quo natus sit, constituendum. Phidias enim, quum Minervam in Parthenone inscribere a ciuibus ipsi non concederetur, in clypeo deae sui similem speciem incluserat, eo artificio, sicut fama multum in antiquitate celebrata ferebat, vt, si quis eam separare voluisset, soluenda esset compago simulacri totius. Ea autem species erat senis calui vel subcalui [2]), quam certe

---

1) Quodsi Scholii ad Aristoph. Pacem 604. nexum attente consideraueris: *Φιλόχορος ἐπὶ Πυθοδώρου ἄρχοντος ταῦτά φησι· καὶ τὸ ἄγαλμα τὸ χρυσοῦν τῆς Ἀθηνᾶς ἐστάθη εἰς τὸν νεὼν τὸν μέγαν ἔχον χρυσίου σταθμὸν ταλάντων μδ', Περικλέους ἐπιστατοῦντος, Φειδίου δὲ ποιήσαντος. καὶ Φειδίας ὁ ποιήσας δόξας παραλογίζεσθαι τὸν ἐλέφαντον τὸν εἰς τὰς φολίδας ἐκρίθη. καὶ φυγὼν εἰς Ἦλιν ἐργολαβῆσαι τὸ ἄγαλμα τοῦ Διὸς τοῦ ἐν Ὀλυμπίᾳ λέγεται* (hic Heyne l. l. fragmentum Philochori terminari putat, sed nulla de causa, si quid video), *τοῦτο δὲ ἐξεργασάμενος ἀποθανεῖν ὑπὸ Ἠλείων ἐπὶ Σκυθοδώρου, ὅς ἐστιν ἀπὸ τούτου ἕβδομος*: vix dubius haerere potes, Palmerium Exercitat. p. 746. atque Corsinum F. A. II, 1. p. 217. loco priore recte reposuisse *ἐπὶ Θεοδώρου ἄρχοντος*, altero *ἐπὶ Πυθοδώρου*, quanquam Heyne l. l. obnititur. Pythodorus enim, Archon Ol. 87, 1., e computatione veterum solita septimus est a Theodoro, Olymp. 85, 3., quo archonte Minervam dedicatam etiam Eusebius probare potest. Et facile perspicitur, eum qui in fine Scholii addidit: *ἑπτὰ ἔτεσι πρότερον τῆς τοῦ πολέμου ἀρχῆς τῶν περὶ Φειδίαν γενομένων*, altero loco adhuc legisse: *ἐπὶ Πυθοδώρου*, quo archonte bellum Peloponnesiacum motum est. Quae alterum, idque breuius, Scholium affert, partim e priore partim ex aliis deriuata leuioris notae sunt. — Sed Corsinum quanquam in lectione Scholii constituenda verum vidisse arbitror, in ceteris non sequor, quippe qui Philochori rationes omnes suas fecit, quas cur deteriores habeam, supra significaui. Etiam id errauit, quod Plutarchum opinatur, Pericl. 14. Thucydidem expulsum dicere post litem Phidiae (F. A. p. 220.); cum ex eo loco id tantum colligi possit, Periclem magno operum publicorum molimine inuidiam iam excitasse ante Thucydidis ostracismum.

2) V. Plutarch. Pericl 31. cf. Dio Chrysost. Or. XII. p. 195. Aristot. de mundo 6. p. 863. ed. Duval. *Θαυμασ. ἀκουσμ.* c. 166. p. 340. ed. Beckmann. Cicero Tusc. Quaest. I, 15. Orat. 71. Valer. Max. VIII, 14. Apulej. de mundo p. 72. ed. Elmenh. Ampel. lib. memor. 8.

non induisset Phidias, si iuuenis adhuc fuisset bene capillatus. Statuamus fuisse *quinquagenarium*. Seniorem enim fuisse, si cui fortasse placet, ne honor capillitii maturius defluxisse videatur, improbabile puto ob amorem Pantarcis, quo sese, dum Iouem faceret, summopere flagrare tum sigillo pueri in solio effícto, tum nomine eiusdem prodidit litteris minutulis Iouis digito ita inscripto: *Παντάρκης καλὸς* [1]). Ex qua inscriptione sane elucet vel amoris vesanus furor, vel certe irreuerens quaedam et insolens festiuitas. Cum enim apud Graecos amasii pueris, qui gymnasiorum decora et flores habebantur, vasa fictilia dono ferentes, *παῖς καλὸς* inscribere solerent, atque Athenis, si quis puer ob venustatem celebrabatur, toti parietes verbis: *ὁ δεῖνα καλός*, implerentur: Phidias summi dei imaginem ab vniuersa Graecia sanctissime cultam non reformidabat testem et documentum furoris facere. Ea vero animi libido etiam inter Graecos sexagenarium vel sexagenario maiorem dedecuisset, et a populo, *καιρὸν* in quauis re studiose obseruante, intempestiua et deridicula habita esset [2]). At fortasse praestiterit non vti hoc argumento quippe a re turpicula ducto, quanquam historia nihil sibi alienum putare debet, quod ad vitam humanam pertinet. Tum ipso Phidiae ingenio, quod, cum Iouem faceret, summopere florebat et tum demum summum, quo enitebatur, gradum assecutum est, uterer documento, hominem virili adhuc atque vegeta aetate tum esse gauisum. Iam igitur si a tempore Minervae atque Iouis positorum, i. e. ab Olymp. LXXXV

---

1) V. de ea re Clement. Alexandr. Cohort. p. 16, 12. Arnob. adv. gent. VI, 13. Photii Lex. p. 482, 19. Nazianz. Carm. Jamb. 18, T. II. p. 184. ed. Venetae, eam narrationem transtulit ad Minervae digitum. Ridiculi sunt, qui vt Phidiam excusent, Pantarcis nomine Iouem ab eo celebratum fingunt. V. Christie upon the painted Greek vases (1825) p. 8.

2) Contra dicere possis, etiam Pindarum octogenarium Theoxeni pueri amore flagrasse, in cuius sinu diem supremum obiisse fertur, et in quem Scolium illud fecit celeberrimum: *Χρῆν μὲν κατὰ καιρὸν ἐρώτων δρέπεσθαι. θυμὲ. σὺν ἁλικίᾳ· τὰς δὲ Θεοξένου ἀκτῖν ἁς τις ὄσσων μαρμαριζοίσας δρακεὶς ὃς μὴ πόθῳ κυμαίνεται, ἐξ ἀδάμαντος ἠὲ σιδάρου κεχάλκευται μέλαιναν καρδίαν ψυχρᾷ ὠλογὶ.* Sed quae de obitu traduntur, fabulae persimilia sunt, et in hoc Scolio magis agnosco ingenii lusum, quam cupiditatis, quae in octogenario deridicula fuisset, feruorem.

et LXXXVI, ad priora regredimur: Phidiam *Olymp. fere LXXIII natum* esse inuenimus, quod tempus supra indicauimus: cui aliquot annos fortasse is, cui argumenta proposita laxiora videntur, vel addere vel demere poterit; sed sub bella Persica Phidiam iam floruisse, nemo sibi posthaec persuadere poterit.

19. Cum in hac disquisitione externum tantum, quem vocant, et ciuilem vitae conditionem spectare nobis proposuerimus, et quaestionem de eo, quid in arte praestiterit et quo eam euexerit Phidias, altera sequente soluendam destinemus: vix quidquam superest, quod ad illam illustrandam faciat, nisi vt *discipulorum* ratio habeatur, sine quibus Phidias, si artificem ex operum mole et magnitudine metimur, tantus artifex non fuisset. Nam cum Phidiae permulti adolescentes traderentur, vt mercede pacta artis praecepta et vsum eos doceret [1]): eos, quos feliciore ad eam indole natos videret, ad opera illa adhibuisse putandus est, quae non modo opificum sed et artificum multorum manibus indigebant. Iidemque erant, per quos Phidias viuum artis spiritum ad posteras aetates transfundebat, disciplinaque artis vere Attica producebatur, quam etiam in marmorariis, qui cippos vrnasque sepulcrales sculpebant, et hodie agnoscere possumus [2]). Horum discipulorum celeberrimus facile erat *Alca-*

---

1) Plato Protagora p. 311.

2) In anaglyphis sepulcralibus ex via ad Ceramicum vel aliis locis in vicinia Athenarum in Musea nostra delatis idem persaepe artis χαρακτὴρ deprehenditur, qui in pompa Panathenaica de Parthenone sumpta exstat. Idem enim inest figurarum, ex vetere canone quadratarum, numerus, eadem membrorum compositio, vestitusque decora simplicitas, et quam in operibus Phidiacis summopere miramur, natiua et infucata quaedam gratia neque ab illis plane abest. Exempla affero monumentum Xanthippi in Museo Britannico (Sixth Room n. 23.) et quaedam anaglypha a Comite Forbino, si recte relatum accepi, ex Attica in Museum Parisiense delata, inter quae ob elegantiam et pulcritudinem maxime laudandum est id, cuius titulum Boekhius edidit Corp. Inscr. T. I. p. 538. n. 960., et aliud in quo tantum litterae *ΛΥ* agnoscuntur. Etiam in vasis marmoreis quae exstant anaglypha, quanquam tenuissime adumbrata, saepe Atticum characterem referunt, vt in vasis Marathoniis a Fauvelio erutis in Museo Parisiensi (n. 705. 708. Catal. de Clarac; titulos vide in Corp. Inscr. p. 546. n. 1009. 1010; imagines pessime e lineis Fourmonti expressae sunt ap. Caylum Recueil T. VI. tb. 50. 1.). Sed operi caelato in zophoro

menes, Atheniensis, quem Phidias ipse iuuenis instituit, si modo recte Plinius illum inter artifices Olympiade LXXXIII florentes recensuit. Itaque cum Phidias Elidem decederet, Alcamenes eum secutus propriam in fastigio templi statuis exornando laudem mereri poterat. Neque is vestigia magistri anxie pressisse, sed potius aliquantum ab illo alienatus esse videtur. Quid quod cum ipso Phidia in arenam certaminis descendit, sed cum figuram colosseam et e longinquo conspiciendam ad eandem regulam fecisset ac si oculis prope admotis examinanda esset, prudentiorum iudicio victus abiit [1]). Viuo adhuc Phidia Venerem fecit in hortis, de qua postea sermonem instituemus. Vixit autem per totum bellum Peloponnesiacum magistro superstes. Horum tamen temporum difficultas effecit, vt artificum Atticorum sollertia in domesticis fere tantum templis sese exercere, et ne in his quidem grande aliquid et magnificum praestare posset, cum aerarii opes in classes atque exercitus instruendos absumerentur. Quo factum vt opera Alcamenis, quae a Pausania recensentur [2]), omnia fere in arce et vrbe Athenarum posita reperiantur [3]); neque vllum eorum ob magnificentiam et splendorem vehementer laudetur. Duo tantum, praeter signa illa Elea, memorata inuenio opera ab Alcamene extra Atticam posita, quorum alterum, Aesculapium Mantineae in Arcadia cultum, faciendum conducere poterat post foedus Olympiadis LXXXIX. a. 4. ab Atheniensibus cum Mantineensibus ictum [4]); alterum, Minerva et Hercules, colossica specie in Heracleo Thebarum caelati [5]), argumento est, Alcamenem etiam post bellum Peloponnesiacum artem factitasse. Eae enim deorum imagines a Thrasybulo post trigintauiros ex-

---

cellae Hecatompedi similius etiam est anaglyphum, quod *marmor Caseolinum* ornat, titulo suo celeberrimum (Corp. Inscr. p. 219. n. 147., vbi satis dilucide describitur). Eadem est corporum figura, idem vestium cultus, quanquam id anaglyphum non potest esse sculptum ante Olymp. 92. a. 3., nonum et vigesimum post Hecatompedon absolutum.

1) Tzetz. Chil. hist. 193. Chil. VIII, 340.

2) I, 2, 4. 8, 5. 20, 2. 24, 3. II, 30, 2.

3) Etiam Plinius XXXVI, 4, 4, 3. dicit: cuius sunt opera *Athenis* complura in aedibus sacris.

4) Paus. VIII, 9, 1.

5) Id. IX, 11, 4.

pulsos dedicatae erant, gratiae documento, quam liberator Athenarum Thebanis pro hospitio habebat; et ob id ipsum Hercules cum Minerva coniunctus erat, ille Thebarum, haec Atheniensium numen, vt earum ciuitatum amica societas indicaretur. Itaque aetas Alcamenis satis certa est; de patria hoc tantum addendum, eum a vetere Lexicographo [1]) *Lemnium* dici. Neque id pugnat cum auctoritate horum, qui Atheniensem dicunt. Erat enim, vt arbitror, e numero eorum ciuium, quibus populus Atheniensium agros in insula Lemno distribuerat cleruchicos, eorundem, quibus Phidias venustissimam illam Minervam fecerat, quam in arce Athenarum dedicatam Lemniam vocabant. Hi tamen non modo Athenarum ciuitati, sed etiam tribubus et pagis adscripti manebant [2]). Alcamenem autem vrbe relicta sedem fixisse Lemni, inde non certo potest colligi, cum cleruchis domi manere et praedia aliis colenda tradere persaepe concederetur. Crediderim tamen, per aliquod tempus vixisse eum in insula metallorum opificina olim celebri [3]) (nam etiam in aere elaborauit Alcamenes [4]), propterea quod νησιώτης, insularis homo, cognominatur [5]), quod cognomen ex praediis insularibus difficilius etiam quam Lemnii appellationem trahere poterat.

---

1) A Suida s v. Ἀλκαμ., vbi Isaac Vossius perperam ὁ Λίμνιος, (quod verbum nusquam legere memini) a Limnis, coniicit.

2) V. Boeckh Corp. Inscr. ad n. 108 et 168. b. Oecon. publ. Ath. I. p. 461.

3) V. Welcker de Aeschyli trilogia p. 206. 209.

4) Plin. XXXIV, 8, 19, 12. Tzetzes loco laudando χαλκουργὸν dicit.

5) Tzetz. Chil. VIII. hist. 193. v. 340. Hic iterum quaestionem moueo de artifice κατ' ἐξοχὴν νησιώτῃ dicto, inchoatam Aegineticis p. 102., dehinc tractatam a Fr. Thiersch de epochis artis II. Not. p. 34. (cf. Schorn de studiis artif. Graec. p. 206. n. 33.), quem vt mea emendasse libenter confiteor, ita de suis nonnulla mihi nunc concessurum spero. Sed plene exhibenda, quae ad eam quaestionum pertinent. Lucianus de rhet. praec. 9. artifices priscae artis Hegesiam et Critiam τὸν νησιώτην appellat. Idem Critias ὁ νησιώτης ab eodem, Philops. 18., Harmodium et Aristogitonem tyrannicidas aere posuisse dicitur, quos scimus factos esse, postquam priores Antenoris statuas Xerxes abstulerat, paucis post pugnam Salaminiam annis, cf. Pausan. I, 8, 5. Arrian. Exped. Alex. III, 16, 4. Marm. Par. Ep. 55. Iam hinc intelligitur, Critiam τὸν νησιώτην eundum esse qui alibi ὁ Ἀττικὸς

20. Alter Phidiae discipulus, *Agoracritus* Parius, quanquam fama minor Alcamene, quippe quem antiquitas proximo post Phidiam gradu collocauit [1]), magistro tamen magis acceptus fuisse videtur, cuius gratiam etiam aetatis flore meruisse traditur [2]). Hinc puerum adhuc illius disciplinae traditum esse colligimus. Atque eum coniunctissimum fuisse cum Phidia etiam hinc intelligitur, quod perpauca ipsius memorantur opera, et nulla fere, quae veteres scriptores non du-

appellatur. E Luciano autem Plinium XXXIV, 8, 19. correxit primus Hadr. Iunius: *Quo eodem tempore* (Olymp. LXXXIII.) *aemuli eius* (Phidiae) *fuere Alcamenes, Critias Nesiotes* (vgo Nestocles), *Hegias* (idem qui alibi Hegesias). Coniecturam Nesiotes vt suam profert Gedoynus in Vita Phidiae, male perscripta, in Act. Acad. Inscr. Gallicae T. IX. p. 190. Atque eodem plane modo nomina duo priora coniunguntur a Plutarcho reip. ger. praec. 5. p. 146. H., artifices recensente *Alcamenem et Nesiotam et Ictinum*, vbi Nesiotam ipsum illum Critiam esse dubitari nequit (minus recte tractauit locum Wyttenbachius, pessime Reiskius), atque apparet, Atticum hominem significari, cum omnia ibi exempla ex Atheniensium republica petantur. Iam insulam Atticam, vnde Critias nomen nactus est, Thierschius vnam illarum putat, quae siue insulas siue saxa appellare mauis, circa Atticam disiectae iacent, vt insula Patrocli, Helena aliaeque. Id vero improbabile, cum temporibus liberae Athenarum RP. homines Helena oriundi nunquam memorentur, ita vt nullus ibi demus fuisse videatur. Cf. Boeckh de metallis Laurii in Actis Ac. Berol. 1816. p. 110. Neque Belbinitam putauerim, cum Belbinita et Atheniensis sibi opponantur, Herod. VIII, 125. Potius Salaminium dixerim, nisi ex iis, quae de Alcamene tradidi, probabilior ratio se offerret. Nempe etiam Critias e cleruchis Lemniis fuisse atque sedem in ea insula fixisse videtur. Neque veri dissimile, Alcamenem, cum in Lemno insula viveret, Critiae institutione vsum esse, quapropter vtriusque nomen a Plinio et Plutarcho coniungitur, postea autem in Phidiae disciplinam transiisse, sed ita vt huic sese non totum dederet. Critiam diutius in ea insula vixisse necesse, quod inde colligo, quod nomen τοῦ νησιώτου huic magis, quam Alcameni, adhaesit. Fortasse etiam cum officina quadam aerariorum Lemnia coniunctus erat, quae a statuariis Samiis, qui ibi artem factitauere (Aeginet. p. 99), atque a Glauco Chio (Amalth. III. p. 25), vel, si vis, ab antiquis Lemni Aethalidis et Hephaestiadis originem repetebat.

1) Paus. V, 10, 2.

2) Plin. XXXVI, 4, 4, 3, Pausan. IX, 34, 1.

bitent vtrum Phidiae fuerint an Agoracriti [1]. Nempe hisce vtrumque manum admouisse, fama seruauerat; in aliis in quibus discipulus magistro operam suam commodauerat, minus illustre nomen splendidiore penitus obscuratum erat. Contraria quidem his narrare videtur Plinius: Phidiam e suis operibus pleraque Agoracriti nomini donasse; sed cum fama atque ambitio possidentium Agoracrito illustrius nomen praeferret, dona illa ad magistrum relata esse videntur. Sed ex illis signis, quae cuius sint dubitatur, sunt Magna Mater in Metroo Athenarum, quam Agoracrito Plinius [2], ceteri Phidiae tribuunt [3], atque Nemesis Rhamnusia. Id signum colosseum, nam decem cubita altum erat [4], cum crisin archaeologorum iam saepius exercuerit [5], paucis tantum exponam, quae mihi de eo vera vel certe probabilia videantur. Primum nihil plane obstat quominus famae receptae credamus, Athenienses et Alcameni et Agoracrito Venerem e marmore faciendam mandasse ea lege, vt sibi inde eligendi, quae potissimum placeret, optio esset, eoque consilio, vt vtram optassent, ea in delubro deae in hortis (ἐν Κήποις) dedicaretur. Id vero signum, quod fieri volebant, si nobis mente fingimus, diligenter amouenda est imago Veneris, quae vt cuiusuis facile oculis obuersetur, opera artis iam emollitae et delicatulae fere effecerunt. Verum prisca illa Venus, vt iam omnibus notum est, vestita fingebatur, nisi quod plerumque tunicae sinus laxatus et demissus alteram mammam leviter denudabat, neque vestita tantum sed diligenter culta et ornata, et vultu non meretriculam sed magnam quandam et caelipotentem deam referente, denique sedentis specie, quia haec templorum cultui aptior videbatur. Iam Venus, quam Alca-

---

1) Pausanias tantum Iouem et Minervam Itoniam in aede ad Coroneam opera Agoracriti habet, l. l.

2) XXXVI, 4, 4, 3., quo loco non dubito, quin opus in Magnae Matris delubro ipsum sit deae signum.

3) Pausan. I, 3, 4. Arrian Peripl. Pont. Eux. apud Hudson Geogr. min. I. p. 9.

4) Hesych. s. v. Ῥαμνουσία. Cf. Strabo IX, 396 c.

5) Winckelmann Hist. Art. T. VI. p. 42. ed. Dresdens. Editores in Annotat. VI, II. p. 59. Herder de Nemesi (Zerstreute Blätter, zweite Samml.) p. 228. Zoëga Abhandlungen ed. Welcker p. 56. 62. et quae Welcker addidit p. 417. H. Meyer Art. Hist. II. p. 83. Siebelis ad Pausan. I, 33. p. 121 sq.

menes fecit, Atheniensium iudicio potior habita est, et posterioribus etiam temporibus, cum ambitio omnis iam dudum deferbuisset, opus huius sculptoris absolutissimum censebatur atque maxime oboris et manuum pulcritudinem laudabatur [1]). Sunt tamen, qui Agoracritum non opere sed ciuitatis studio contra peregrinum suo fauentis victum esse tradant [2]). Et profecto spernendum et hoc opus esse non poterat, cui ipse Phidias manum vel reuera adhibuit vel adhibuisse dicebatur, ita vt, licet tabellae appensae *ΑΓΟΡΑΚΡΙΤΟΣ ΠΑΡΙΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ* inscriptum esset [3]), Phidias tamen a plerisque scriptoribus auctor signi nuncuparetur [4]). Quin id M. Terentius Varro [5]) omnium, quaecunqne viderat, signorum summis laudibus extulit. Hoc igitur cum spreuissent Athenienses, Agoracritus vendidit Rhamnusiorum demo, vt ibi nomine Nemeseos poneretur. Quod fieri posse ne dubites, obseruandum, Nemesin Rhamnunte cultam, non modo inuidiam deorum, sed rerum omnium dispensatricem et moderatricem, numen fuisse Veneri illi primaeuae haud dissimile [6]). Itaque mali arboris ramusculo nemo mirabatur, sicut Venerem, ita et Nemesin insigniri [7]). Cetera symbola, sicut coronam

---

1) Lucian. Imagg. 6. cf. Paus. I, 19, 2.

2) Plin. XXXVI, 4, 3.

3) Antigon. Caryst. ap. Zenob. Prov. Cent. V, 82. Tzetz. Chil. h. 154. Ch. VII, 930.

4) Paus. I, 33, 3. Pompon. Mela II, 3. Hesych. s. v. *Ῥαμνουσία*. Suid. s. v. *Ῥαμνουσίαν*. Photius Lex. *Ῥαμνουσία* p. 482, 12. Tzetz. Chil. l. l. Diodotus, cui quidam apud Strabonem IX, 396 c. hoc signum tribuunt, a ceteris ignoratur. Plinius de signo Alcamenis: huic summam manum ipse Phidias imposuisse dicitur, affirmans (XXXVI, 4, 3) de alio cogitare, de alio loqui videtur. — Welckerus l. l. cum aliis dubitat, an aliud sit signum, quod Phidiae et quod Agoracrito tribuitur, atque etiam hoc ad fati *νέμεσιν* declarandam inuentum suspicatur a grammatico, quod Athenienses signum aspernati essent, postea Nemeseos sub specie summis laudibus nobilitatum. Fateor sedulo cauendum esse, ne inuentis sophisticis et epigrammaticis fallamur; nihilominus, cum in hac narratione nihil plane rebus aliunde cognitis refragetur, hanc certe veram habeo.

5) Apud Plin. l. l.

6) Suidas et Photius ll. ll. de Nemesi ea: *αὕτη πρῶτον ἀφίδρυτο ἐν Ἀφροδίτης σχήματι.*

7) V. de eo praeter Pausaniam Hesychium, Suidam, Photium, Zenobium ll. ll.

ceruis et Victoriis exornatam atque phialam Aethiopum, iustorum hominum, sigillis insignem, post signum marmore confectum e metallo adiecta putauerim, cum pateras, quas deorum imagines manibus tenebant, satis constet persaepe fuisse aureas. Etiam basin signi ab artifice tum demum additam, postquam compertum habebat, Nemesin fore quod signi fecerat, anaglypha in ea exsculpta luculenter docent [1]).

21. Haec de Agoracrito. De *Colote* praeter ea quae superiore loco attulimus, nihil relatu dignius affertur [2]). Neque de *Paeonio* Mendaeo. Sed fortasse Phidiae discipulis addi poterit *Theocosmus* Megarensis. Is enim, quanquam Phidia multo iunior, quippe qui etiam post pugnam ad Aegospotamon artem exercebat [3]), tamen ab illo in Ioue ex auro et ebore fingendo adiuuabatur, quod facit vt nexu quodam disciplinae eos coniunctos putem [4]). Sed confectioni eius signi obstitisse videtur casus ille, qui bello Peloponnesiaco facem praetulit; atque Phidia e viuis exemto Theocosmus Iouem absoluere solus vel non audebat, vel operis magnificentia opes ciuitatis superabat. Ita factum, vt ad posteriora vsque tempora facies tantum dei ex auro et ebore colligata splenderet, sed reliquum corpus gypso tantum atque luto suppletum esset.

Commentatio altera.

1825.

1. Superiore tractatu ex antiquorum scriptorum locis narrationem de ea Phidiae vita contexuimus, quae in om-

---

1) Nam quod primo loco caelatum erat, Helena a Leda ad Nemesin deducta, Paus I, 33, 7., id tantum ad Nemeseos fabulas referri potest, non ad Venerem. Cetera idem filum sequuntur, cum ad Tyndaridarum et Pelopidarum gentes spectent, excepta anaglyphorum extrema parte, qua heroes pagi vicini, Oenoae (est Oenoa Aeantidos tribus pagus), exhibebantur. Scripsi haec maxime ob Annotat. in Winkelm. Opp. T. VI, 2. p. 61.

2) Statuas philosophorum fecisse, Plinius XXXIV, 8, 19, 27. Non credo.

3) Pausan. X, 9, 4.

4) Paus. I, 40, 3.

nium conspectu agebatur. Quo nobis viam muniuisse videmur ad cognoscendam eam hominis vitam, quae ingenii actione continetur, quam interiorem dicere solent. Eam quidem in Phidia fere omnem artis, quam nunc plasticam dicere solemus, studio transigi necesse, cum huic omnem, quae in eo erat, animi vim, ingenii alacritatem, agendi sollertiam impenderit. Atque agendi gnauam sollertiam iam agnoscimus in multiplici varioque, quo is vnus vir excellebat, artis exercendae genere. Nam de tabulis, quas pinxit, supra vidimus; idem autem ex aere statuas posuit; idem marmora sculpsit, quod praeter Aristotelis aliorumque loca [1]) duae Veneres demonstrant, quas eius manu sculptas antiqui auctores memorant [2]); idem denique toreutices siue caelaturae peritissimus, et in signis ex auro et ebore colligandis, quam fabricam veteres scriptores eodem vocabulo Graeco complectuntur, eximius erat. Quid quod ei, cui Pericles omnia, quibus Athenae tum exornabantur, opera regenda et gubernanda tradidit, cuiusuis artis, etiam architecturae, peritia inesse debebat. Et cum in aedibus illis struendis et poliendis ornandisque fabri tignarii, aerarii, lapicidae, tectores, sculptores, tinctores, pictores, fictores, aurifices, eboris ducendi et colligandi periti, aulaeorum textores plumariique assidue occupati essent: his omnibus dux et imperator praeerat vnus Phidias. Sed is quo maiore ambitu artem exercebat, si operis atque materiae ratio habetur, eo angustioribus finibus sese continebat, si, *quos* posueris, spectas. Etenim diis fere solis is artifex artem suam consecrauerat,

---

1) *Σοφὸς λιθουργός*, Ethic. ad Nicom. VI, 7. cf. Hesych. T. II. p. 1506. *Φειδίαι λιθοξόοι.* A Dionysio, de Dinarcho 7, Phidias *γλυφεὺς* Polycleto *πλάστῃ* opponitur. Tzetz. Chil. VIII. h. 192 v. 328. de Phidia: *καὶ ἀνδριάντας χαλκουργῶν καὶ γλύφων* (ex marmore) *δὲ καὶ ξέων* (ex ebore). Etiam Minervam in Hecatompedo e marmore facturus erat, ni Athenienses eam pretiosiore materia constare iussissent. Valer. Max. I, 1 ext. 7.

2) Altera Pario saxo excisa Athenis, Paus. I, 14, 6., altera, de qua Plin. XXXVI, 4, 4, 3., tum Romae in Octauiae porticibus posita. Eleorum Venerem Uraniam Phidias ex auro et ebore fecerat. Quod autem Scholia in Gregor. Nazianz. ap. Gaisford. Catal. Mss. Clarkian. p. 36., quae de Phidia permira narrant, etiam Venerem ei tribuunt, quae spectantem quemuis libidinose commouerit, a Phidiacae artis charactere plane abhorret.

ita vt inter statuas et signa eius manu sculpta, quotcunque ab antiquis commemorantur, hominis nulla occurrat imago nisi pueri ab ipso dilecti Pantarcis [1]). Quod si verum, haud scio an Quinctiliani [2]) reprehensio inanis sit: Phidiam diis quam hominibus efficiendis meliorem artificem fuisse. Contra athleticarum imaginum fabricam, quamuis ars adolescens et vinculis priscae pietatis sese exsolvere gestiens magna inde ceperit incrementa, aspernatus est is, qui absoluta iam et matura arte ad summa quaeque praestanda vtebatur: ex quo perspicitur, qua se ipse dignatione Phidias habuerit.

2. Eandem vero ei dignitatem tribuit vnanimis et aequalium et posterorum in antiquitate consensus, qui eo maioris faciendus est, quo magis temporibus mutari et pro ingeniorum varietate inter se distare alias de artis operibus hominum iudicia videmus. Sed Phidiam nemo fere erat, qui non omnibus anteposuerit [3]), nemo, qui in vlla artis parte necessaria reprehendere ausus sit, ita vt morosas omnes et iniquas cauillationes antiquitas reliquerit iis, qui nostris temporibus ieiuni scilicet et artis instinctu intacti critici audire cupiunt. Iouem Olympium Phidiae Plinio teste [4]) nemo aemulabatur, quippe qui Quinctiliano auctore [5]) adiecisse aliquid etiam receptae religioni videbatur, adeo maiestas operis deum aequauit. Et quid ad laudem signi alicuius efficacius dici potest, quam habitum esse infortunium, si quis, antequam id conspexerit, diem obiret [6]), contra omnium malorum, quae aliquis perpessus sit, eius signi aspectum esse Nepenthes [7]). Sed in laudando hoc vno signo multum grassata est Graecorum facundia, quae quidem alias in operibus

---

1) Nam Pantarcen a Pausania VI, 4, 3. peritis significari, mihi cum Kuhnio persuasissimum est. Atque egregie Siebelis rationem ostendit, cur eadem statua et hic et VI, 10, 2. memoretur. — Igitur duo signa palliata, de quibus Plin. XXXIV, 8, 19. heroum imagines fuisse videntur.

2) Instit. XII, 10.

3) Quod Pausanias Onatam nullo Atticorum inferiorem dicit, singulari artis Aegineticae studio tribuo.

4) XXXIV, 8.

5) Instit. XII, 10. cf. Polyb. Exc. XXX, 14, 3., vnde hausit Suidas s. v. Φειδίας. Cf. Liv. XLV, 28.

6) Arrian. Epictet. I, 6.

7) Dio Chrysost. Or. XII. p. 208.

artis describendis loquacitatis non arguitur, verborumque strepentium inani iactatione multum cedit nostris hominibus.

3. At fuere tamen etiam inter antiquos, qui in quibusdam Phidiae antecellere statuerent Polycletum, et hunc Ageladae discipulum et Iunonis apud Argiuos statuae auctorem. De qua vbi loquitur Strabo [1]), *Polycleti signa eburnea, quanquam a colossis Phidiae granditate et magnificentia superentur, omnibus tamen* a r t e *praestare*, affirmat. At aperte refragatur Quinctilianus, qui Phidiam in ebore *longe citra aemulum* fuisse narrat, sed facit cum Strabone Plinius, *toreuticen* (quae ars etiam in ebore et auro componendo versabatur) *a Phidia apertam et demonstratam* dicens, *sed consummatum a Polycleto.* At Strabo et Plinius ex mea quidem opinione nihil aliud his verbis significant nisi quod in materia tractanda, in ebore secando, poliendo, conglutinando quaedam a Phidia adhuc ignorata adinuenit Polycletus, quippe qui Iunonem nonnullis annis post Iouem Olympiae positum fecit. Eaque opinio inde subsidium nanciscitur, quod cum ebur in Iouis simulacro aliquot annis post solutum ruptumue hiaret eoque consarcinando Damopho Messenius magnam laudem et gratiam mereretur, nihil vsquam simile de Iunonis imagine relatum legitur. Quanquam neque Phidiae tempore ars eboris tractandi poterat esse inculta, quod caue ne tibi e Plinii verbis sumas, cum eam plurium antea saeculorum continuo vsu prouectam fuisse satis constet. Sed in his tamen, vt dixi, aliquid profecisse potest Polycletus. Nihilominus in signo vniuerso componendo, commodulando et ad opticas quoque regulas commetiendo Phidiam summum iam artis gradum consecutum esse, docet antiquitas [2]), et nisi idem colorum rationem et effectum probe intellexisset, diuersus et multiplex eorum in hoc signo splendor oculos intolerabili vi percussisset et offendisset. Contra qui Polycleto fauent, niti possunt etiam iudicio artificum [3]), quo inter Amazonas in aede Dianae Ephesiae dedicatas maxime proba-

---

1) VIII, 372. cf. Quatremère-de-Quincy Iupiter Olympien p. 326 sqq.

2) Cf. Tzetz. Chil. VIII, 193.

3) V. Plin. N. H. XXXIV, 8. Etiam Xenophonteus Socrates, Memorab. I, 4, 3., Polycletum ceteris omnibus artificibus praefert. Dubito, an Platonicus Phidiam primo loco posuisset.

batur Polycletea, alterum ab ea locum tenebat, quam Phidias ex aere fecerat. Sed ne eá diiudicatione abutamur, reputandum nihil fere Amazonis figura accommodatius fuisse Polycleti ingenio, quippe qui vltra laeues genas non audebat et in signis quadratis, stantibus vel leniter mouentibus, quales fuere viragines illae, summam laudem merebat. Atque vt liceat quaedam de Phidiae ingenio praeripere vt eius cum Polycleto comparatio institui posset: hic sine dubio regulae arti suae propriae scientissimus, modi mensuraeque intelligentissimus, decoris denique formaeque dignitatis erat observantissimus, ita vt, qui formis figurisque ipsis canonicisque quibusdam lineamentis artis summam inesse putarent, palmam ei libenter concederent: contra quibus persuasum est, ad animi sensus pulchriores vel, vt verbo vtar, ad ideam quandam altiorem et diuinam exprimendam humani corporis forma vti summum quemque artificem, eos omni aeuo Phidiam praeferre consentaneum erat [1]).

---

1) Ne in his, quae de *Polycleto* dixi, parum accurate distinxisse videar, moneo me cum Pausania nunc distinguere Polycletum Argivum maiorem, Iunonis signi auctorem, a minore quodam, Naucydis discipulo, Paus. VI, 6, 1., sed me Argiuum maiorem eundem arbitrari, qui a Plinio Sicyonius, Ageladae discipulus, canonis repertor et toreutices consummator dicitur. A Plinio hunc Sicyonium ab Argiuo maiore non distingui apertum, nam a quo toreuticen consummatam rectius dixeris, quam ab eo cuius *ξόανα χρυσελεφάντινα* Strabo dicit (loquitur autem de signo Argiuo) *τέχνῃ εἶναι κάλλιστα τῶν πάντων*? Sed etiam cetera, quae de Polycleto Argiuo et Sicyonio referuntur, egregie concinunt, ita vt Quinctiliani verba (XII, 10.): *Diligentia ac decor in Polycleto supra ceteros: cui quanquam a plerisque tribuitur palma, tamen ne nihil detrahatur etc.*, si Argiuum et Sicyonium distinguere velis, plane nescias vtri tribuas Et cum multi sint scriptores, qui laudes Polycleti canant, num eos omnes aut inscitiae aut summae negligentiae condemnabimus, quod nullus eorum duos esse Polycletos, vtrumque in arte principem, Phidiaeque vtrumque aemulum, ne nutu quidem significauit? Denique quomodo excusabimus et Plinium et Pausaniam, quod hic Sicyonii, ille Argiui penitus oblitus esse videtur? Iam vides statuendum, Polycletum natione Sicyonium, cum in disciplinam Ageladae Argiui venisset, quod puto circa Ol. LXXX factum esse, et mox artis laude florere coepisset, domicilium fixisse Argis, in vrbe opificiis tum satis celebri, eumque ab Argiuis, fortasse ob Iunonem positam, ciuitate donatum esse. Haec opposui parti eorum, quae Thier-

4. Vt denique Polycletus artem in quibusdam rebus vltra Phidiam prouexerit: ipse iam profecerat a Phidia, cui quidem aequalis erat, sed nonnullis Olympiadibus, si primaria vtriusque opera spectas, posterior. Phidias autem quam longe post se reliquerit eos, qui ante eum artem factitauerant, iam inde intelligitur, quod nusquam cum iis eodem praestantiae et honoris gradu ponitur. Quid? nonne paene obliti fuisse videntur Athenienses omnium, quos ante Phidiam habuerant, artificum: tam raro nominum olim fortasse splendidorum, sed Phidiae insequentis laude plane obscuratorum, Antenoris, Hegiae, Critiae insularis, mentio iniicitur. Neque in ceteris artis domiciliis quisquam inter antiquiores artifices reperitur, qui Phidiae aemulus habitus sit. At cur haec dico? Ne putes, vt, panegyristae instar, Phidiae solius laudes eleuem, ceteros deprimam. Sed eo consilio, vt ostendatur, artem Graecam sub Phidiae tempus *non continuo quodam progressu* sensim et pedetentim esse prouectam, sed *repentino motu atque impetu* ad altissimum, quem fere assecuta est, gradum tetendisse. His verbis significaui, in quibus summa huius disputationis continetur, et quae vt quam clarissima in luce ponantur allaborabo.

5. Quod vt fieri possit, inquirendum primo loco in rationem viamque, qua ars per aetates perihodosque temporum excolatur, crescat, immutetur: quam vocabulo, quod recentiores non inepte confinxerunt, artis historiae *organismum* appellare poteris. De ea ratione primus in historia artis describenda cogitauit Ioannes Winckelmann, eoque vno iam, vt inter principes qui litteras illustrauere, viros censeretur, meruit. Is enim viderat, etiamsi parum claris verbis expres-

---

schius disputauit, Epoch. art. II. not. p. 43. 62. Ceterum is Polycletus, Sicyonius idem atque Argiuus, Phidia aetate non maior sed minor erat, quippe qui Iunonem Argiuam post aedem Ol. LXXXIX, 1. crematam posuit. Atque si Milichii Iouis signum statim post *τοὺς χιλίους* Argis eiectos factum ponis (Paus II, 20, 2.): Polycletus maior eius auctor erit, idque opus Ol. LXXXX, 4. vel proximis annis peregisse censendus; sin statua erecta est post *σχυταλισμὸν* (quod statui de Doriensibus scribens L. III, 9, 1. p. 145.) de Polycleto minore, Naucydis discipulo, Olymp. XCV ad CI florente, cogitandum est. Neque Plinius, de Sicyonio agens, nisi eum Phidia minorem fuisse nouisset, ab hoc toreuticen inchoatam, ab illo consummatam dicere poterat.

serit, artem a populo quodam factitatam esse velut corpus quoddam vnum et totum, quod vitam agat continuam et cohaerentem, cuius sequens quodque momentum ab antecedente pendeat, et prius seminis instar, qualia futura sint posteriora, iam indicet: quod tamen non ita intellexeris velim, sicut multi intelligunt, vt in primo quodam causa necessaria quaerenda sit sequentium omnium, sed ea causa habeatur vitae totius conformatio et lex quaedam suprema, quae in singulis omnibus peraeque conspicitur [1]). Puto idem fere significare voluisse Iosephum Schelling in oratione, quam in consessu Academiae Monacensis habuit, de Winckelmanno ita pronunciantem: eum virum primum artis opera ad naturalium rerum rationem et leges considerasse, cum ante eum omnia, quaecunque ab hominibus peragerentur, ab arbitrio pendentia et lege omni soluta haberentur eaque mente tractarentur. Sed vt rem dilucidioribus verbis exponamus, non de arte vniuersa, sed de singulo artifice dicamus. Quod igitur artifex artem suam certo quodam modo exercet, eius rei causa primaria sita est in hominis naturali indole, cuius causas quanquam indagare non possumus, id tamen affirmari poterit, hominem iam nasci populo nationique, ad quam pertinet, quodammodo conformem: alioquin nulla conformari posset populorum certa natura. Naturam autem hanc quae excolunt, dirigunt, formant, sunt exempla, opiniones receptae, institutio, est igitur aetatis populique ingenium. Iam homo natura et institutione ad aetatem nationemque suam ita conformatus, vbi se ad artem colendam conuertit, accedit ad eam antecedentium artificum opera in certo quodam gradu constituta, atque eam vel eodem retinebit vel ad altiorem euehet vel ad inferiorem delabi patietur. Quorum quid et quo quidque modo facturus sit, pendet tum ab hominis ingenio, tum vero ab ipso, quo bonae artes nunc constitere, gradu separatim considerando.

6. Varia enim et diuersa horum graduum est ratio et inter se coniunctio et affinitas, de quibus fere dicere licet, quae Cicero librorum de republica pluribus locis: *certum esse conuersionis cursum mirosque orbes et quasi circuitus in*

---

[1]) Cum his conferri peruelim, quae ingeniose disputauit egregius Batavus *J. R. Thorbecke,* Ueber das Wesen und den organischen Charakter der Geschichte. Göttingen 1824.

rebuspublicis commutationum et vicissitudinum. Potest esse ars statu quodam, in quo omnes acquieuere, tum quia meliorem, qui ea aetate viuunt, pro ingenii viribus assequi non valent, tum quia nihil est quod desiderium excitet et stimulum admoueat. Hunc statum auguramur fore diuturnum, eumque duraturum, donec ea hominum natio, in qua artes illae coluntur, eo vsque adoleuerit, vt suam ipsa artem adspernetur. Alii gradui insitus est fortasse eiusmodi desiderii igniculus, atque homines nationem de praestantioribus operibus nescio vnde imbiberunt, sed dormit ea quasi in pectoribus, inueteratae consuetudinis mole oppressa et sepulta, ita vt ad eam suscitandam et explendam insolita quaedam requiratur virium contentio, et aeuum virum exspectare debeat huic parem. Quid? nonne magna fiet mutatio, cum hic exoritur, et vix metuo, ne diu defuturus sit. Denique gradus sunt quam proximi aliis quibusdam, atque in eos quodammodo proni et inclinati, ita vt etiam mediocres vires eos attingere queant, et ars, vt ita dicam, per hominum aetates ordinatim et leniter processura videatur. His gradibus tantum descripsimus vitam, quam ars separatim spectata agit; sed facile intelligitur, variari species, si in computationem adhibeas, quae externa aguntur. Quo fit, vt in rerum historicarum causis indagandis multitudine plerumque eorum, quorum ratio habenda est, fere occaecemur. Vt exemplum ponam, statuamus artem ad gradum peruenisse, vnde ad alium prope situm facilis ille patet et procliuis transitus, sed bello diuturno, quod homines ad eam exercendam idoneos auocauerit, esse retardatam: iam silent arma, redeunt opifices, feruent denuo officinae, et nihil magis consentaneum, quam proximis annis magna et eximia praestari. At talia mitto, vt quae artis cursum quidem adiuuare vel ei moram et impedimentum afferre possunt, sed motus principium continere non possunt. Id contra vrgeo, quod ad nostram quaestionem maximi momenti esse videtur: artis non esse in eadem natione continuum et aequabilem semper processum, sed gressum modo tardiorem atque segnem, modo velociorem et praecipitem, saepe etiam cursum et volatum, cuius celeritatem oculis vix assequi possis. Neque tamen eo tolli putes singulorum graduum inter se coniunctionem et naturalem quandam necessitudinem. Quid quod nulla plane intelligitur vita, quin post certum temporis decursum noua et ante incognita ad lucem

proferat, quae proximorum, quae antecessere, nexu soluta esse viderentur, nisi vt inde naturaliter sequerentur, vniuersae vitae lex et norma efficeret. Itaque sicut in planta, cum florescit, noua existunt et a ceteris omnibus diuersa membra, atque vitae omnis ratio mutatur, siquidem quod antea totum fuerat in sua forma absoluenda, nunc nouae condendae caeco quodam appetitu regitur, atque vt eiusmodi ambitus et perihodi in omnibus rebus, quibus natura vim vitalem impertiuit, obseruantur [1]): ita etiam in eo vitae genere, quod mente et animi actione, neque tantum in singulis hominibus sed etiam in natione hominum, peragitur, sunt conuersiones quaedam, quibus quae efficiuntur, ex antecedentium serie non aliter fluunt, nisi quatenus hac absoluta nouam inchoare iubet ratio et lex vitae totius.

7. Quae omnia ne aliena a nostro loco putes, dicta ea confiteor contra eam de artis historia notionem, quam a Winckelmanno inde acceptam recentiores, ii maxime qui Winckelmanni opera cum commentariis in Germania edidere, excoluerunt et multi ad hunc vsque diem retinent [2]). His enim persuasum est de continuatione artis ab antiquissimis inde temporibus ad summum absolutionis gradum, quem demum Praxitelem, Lysippum, Apellem assecutos dicunt, eaque tam arcta atque adstricta, vt nullus fuerit transitus non praeparatus, nulla via non affatim munita, nullus accessus non facilis et expeditus. Quae notio cum hominum animis fixa inhaereret, etiam de Phidia ita statuendum videbatur, vt, cum priores arti iam neruos atque lacertos addidissent,

---

1) Haud inutile erit ad hunc locum comparare, quae *Goethius* de Metamorphoseos plantarum legibus egregie obseruauit.

2) Winckelmannus et ipse eam plerumque sequitur, quanquam idem Hist. art. IX, 2. Opp. T. VI. p. 32. fatetur, artem ab Agelada ad eius discipulos repentino quodam motu et impetu prouectam esse, sicut poesin ab Aeschylo ad Sophoclem. (Quod quidem exemplum non conuenit.) Eadem notio regnat, vt dixi, in commentariis Winckelmanni operi adiectis (v. praecipue Opp. T. V. p. 517.) et in H Meyeri Historia Artis, quem tamen iam ectypa marmorum Elginianorum docuere, artis inde a seueriore genere ad absolutam formae dignitatem celeriorem transitum statui debere. T. I. p. 2 7. Nunc autem plures eam impugnant, inter quos Fr. Thiersch eminet, cum ante illa opera accuratius cognita communi fere omnium opinione stabilita fuerit, quod etiam affirmat Quatremère-de-Quincy, litteris ad Canouam datis p. 107.

et grandes atque fortes diis tribuissent formas, is artifex cum grandi hoc validoque genere pulchrum ita coniunxerit, vt sublime assequeretur, suaue tamen et iucundum non contingeret, quippe qui in toto ponendo sedulus, quid elegans esset atque placeret in singulis, parum attenderet, et hacpropter in vestibus plicandis, capillis disponendis aliisque eiusmodi rebus rudem antiquitatis morem non emendaret. Haec si vera sunt, equidem profecto non intelligo, cur Phidiae vnius gloria nomina priorum artificum tantopere depresserit, praesertim cum pulchritudo, quae eius operibus tribuitur, seiuncta a suauitate res quaedam ambigua et obscura esse videatur. Iam igitur mihi officium imposuisse videor vt explicem, quid ex mea opinione Phidiacae arti proprium fuerit ac singulare, eamque tanta intercapedine ab omni priorum molimine disiunxerit.

8. Id vero declarari non poterit, nisi prius, quem ad gradum ante Phidiam ars adducta fuerit, diligenter quaesitum fuerit. Huius vero cognitionis duo sunt fontes, sicut duplex omnino est materia, ex qua artis historia construitur. Tum enim scriptorum locis vtimur, tum operum ad nostrum vsque diem seruatorum demonstratione. Sed quae scriptores suppeditant, quum nullus inter eos superstes sit, cui, quid quisque artifex praestiterit, docere propositum esset, omnia sunt pertenuia; ac de genere artis, quem stilum vocare solemus, per aetates immutato nihil fere relatum legeremus, nisi scriptores quidam rhetorici ad suae artis progressionem declarandam statuariae historiam in auxilium vocassent. Quae ab his dicuntur et significautur, si coniunxeris, haec efficiuntur. Callonis Aeginetae, quem post Olympiadem LX floruisse arbitrantur, signa duriora et Tuscanicis proxima fuisse; etiam, Canachi Sicyonii, qui circa tempus bellorum Persicorum florebat, rigidiora quam vt veritatem imitentur; deinde Hegiam Critiamque, Canachi aequales, ob accuratam quidem sed seueriorem lineamentorum descriptionem atque neruos et toros austerius indicatos notari; iam minus rigida fuisse Calamidos, artificis egregii mox insecuti, signa; atque molliora omnibus supradictis Myronem fecisse, Phidiae aequalem, neque tamen etiam haec satis ad veritatem adducta [1]), ita

1) Coniunximus loca Quinctiliani Inst. XII, 10. Ciceronis Bruto 18, 70. Luciani de rhet. praec. 9.

vt, quam tenaciter arti etiam florentissimae priscus quidam rigor inhaeserit, appareat: quo magis obseruandum est, hunc ab antiquis nunquam reprehendi in Phidia. Sed quo pauciora sunt, quae hac ratione assequimur: eo plura scriptores recentiores altera illa via sibi comparare studuerunt, quae operibus ipsis, quorum auctores vel aetas saltem quae protulerit, probabiliter constitui possunt, historiam artis superstruit. Vtile sane et laudabile studium, nisi audacius interdum in eo grassata esset coniectandi licentia, tum certis antiquitatis sculptoribus signa adhuc exstantia ex arbitrio attribuens, tum etiam ea opera, quae ad certum auctorem nullomodo referri possunt, ita inter se connectens, vt seriem continuatam efficiant, quae interuallorum coniecturali quadam computatione annorum certum spatium expleuisse creditur. In quo coniectandi genere persaepe etiam speciem veritatis desidero [1]; idque omnino tum tantum admitterem, si vna fuisset in vniuersa Graecia artis disciplina, quae quum artem continuo studio excoleret, suum exemplum omnes simul artifices sequi cogeret, ita vt, quod illa forte inuenisset, id statim vbique antiquioris artificii loco substitueretur. Sed eiusmodi μοναρχία in omni Graecorum vita non erat, et ars variis locis multis modis gnauiter ac sollerter, aut ignaue et segniter, ex ingenio praesentium vel ex imitatione priscorum temporum factitabatur. Itaque, vt operam illam in disponendis artis operibus collocatam non abiiciam, quin etiam vtilem iudico et necessariam ad explendas historiae lacunas atque hiatus: fundamento tamen ponenda sunt praeter statuas aliquas iamdudum cognitas, quarum primos auctores certos et indubitatos tenemus, ea potissimum artis opera, quae nostris nobis temporibus rara fortuna Graecia ipsa obtulit. Ea

---

1) Si ex gr. Henr. Meyer Artis hist. I. p. 33. opus anaglyphum in puteali Capitolino tempori arcae Cypseli, Genium aereum in aedibus Barberinis Rhoeci Theodorique aeuo, vetustum Minervae caput in Museo Florentino Dipoeni et Scyllidos temporibus attribuit, aram triquetram Dresdensem similem putat operi caelato in throno Apollinis Amyclaei, truncum Minervae ibidem asseruatum Doryclidae Medontisque statuis, et quae plura eiusmodi vir de artis historia meritissimus eo loco ὡς ἔπος εἰπεῖν hariolatur. Quodsi statuis hisce et anaglyphis *tituli* adessent, de plerisque longe aliter iudicatum iri, commonstrare possunt artis monumenta, quae in Boettigeri Amalthea T. III. tractaui.

enim, dico signa de Hecatompedo et templo Aeginaeo ablata, certis locis iisque artis exercitatione nobilissimis, certis temporibus iisque insignem quendam artis gradum assecutis, publica auctoritate publicoque sumptu facta, quantopere, si doctrinae nostrae fundamenta circumspicis, ceteris omnibus praestent, superueniens quaeque aetas dilucidius perspiciet. Iam igitur vbi quaeritur quo gradu constitutam Phidias artem exceperit: duo tantum, quae id docere possint, equidem noui monimenta, statuas Aegineticas dico et Apollinis Canachei imitationes. Illas enim post bellum Salaminium factas esse tum aedis, cuius in fastigiis positae erant, architecturae ratio, tum vestis sagittarii Persici in Paride diligenter repraesentata mihi quidem persuasere: hunc, inter Marathonium et Salaminium proelium Mileti erectum, in variis, quae supersunt, statuis et fragminibus, satis certis indiciis post alios mihi agnouisse videor [1]).

9. Ex quibus vtrisque, quae arti his temporibus fuerint propria, facile cognoscitur: corpus humanum summo veritatis studio effictum, quod tamen studium in formis pulchrioribus seligendis non satis eruditum et in toris neruisque indicandis saepe nimium deprehenditur, facies contra oris e more prisco atque tetrico conformata, ita vt certa quidem indoles, quod negari non potest, ex eius figura eluceat, qua iuuenem a sene, masculum ab effeminato, deum ab homine dignoscere possis, sed, quae vultum mouent et variant, eo quod animum afficiunt et turbant, omnia adhuc semota haberentur et plane negligerentur. Nam *vultum variare atque animi sensus exprimere* omnino inuentum erat in arte Graecorum statuaria admodum recens, quod Myroni adhuc aliquatenus defuisse scimus, quodque etiam in operibus quibusdam Phidia rectore factis aequi iudices desiderant. Id qui fieri potuerit apud populum cultissimum, sane mireris. Sed Graeci omnino corporum magis curiosi erant quam nostri homines populique recentiores, inter quos artis studium contraria via ab animi affectu in oculis et ore indicando paullatim transgressa est ad corporis membra pulchre et concinne conformanda. His adde, imagines deorum fuisse atque formas athletarum, in quibus ars tum maxime elaboraret: illas vero priscam pietatem sanxisse, et vt immoto essent et seueriore vultu, etiam

1) V. Kunstblatt. Nr. 16. 22. Febr. 1821.

notionem, quae de deorum vita Graecis plerisque impressa erat, flagitasse, hi quibus lacertis, quo latere, qua crurum agilitate palmam meruerint, modo indicaueris, animi sensus exprimi haud interfuisse. Atque vides, vtramque et idolorum et athletarum fabricam ab initio magis fuisse corporum quam animorum. Denique statuariam artem, in antiquitate regnantem, si cum pictura apud nostros primum locum tenente comparaueris, facile intelliges, in illa plus valere corporum formas, hanc natura sua magis allicere ad animi sensus exprimendos: quo factum, vt etiam inter Graecos, quo tempore antiquus rigor adhuc ora heroum sculptorum obsederat, Polygnotus pictor ob mores hominum eximie repraesentatos laudem ἠθογράφου mereretur, quam ob rem Aristoteles hunc maxime artificem ad iuuentutem liberaliter instituendam et erudiendam commendat. Vnde etiam coniicere libet, Phidiam e pingendi studio aliquantum profecisse et magnum fructum transtulisse ad statuariam artem prouehendam. At fortasse iis, quae supra de sculptoribus ante Phidiam ex ipsorum operibus colligebamus, obmouebitur, ea valere tantum de Peloponnesiis artificibus, non item de Atticis. Sed et horum arti non mitiorem fuisse et molliorem indolem, quae de Critia et Hegia relata legimus, commonstrant: si quis autem anaglypha in aede Thesei opposuerit, quae quidem corporum numerosa conformatione, motusque tum vigore et vehementia, tum facilitate et gratia, ac vestibus egregie ad veritatem expressis, oris denique humani veriore et viuidiore descriptione ab opere Parthenonis minimo interuallo distant, ea vix dubito quin aliquot annis post templum inchoatum, quum Phidiaca artis disciplina iam emersisset, sculpta dicam [1]).

10. Igitur transeundum est ad alteram quaestionis nostrae partem, in qua quaeritur, quid Phidiae immortale ingenium in arte profecerit et quibus maxime inuentis priores omnes

1) Vidi operis in metopis atque zophoro caelati ectypa in Museo Britannico, et cum priores tempus valde obscurauerit, in hoc multa integra relicta sunt, in quibus tamen nihil rigidi et tumidi occurrit; sed omnia vitae succo plena et quae animum iucundo affectu perfundant. Nam in iis iam omnia viuunt ac mouentur, quae in signis Aegineticis adhuc nescio quae vis deuinxit ac continet. Bene repraesentauit fragmenta quaedam operis in Theseo sculpto Eduardus Dodwell: Alcuni Bassirilievi della Grecia Roma 1812. Tb. V et VI, et in Itinerario.

tanto interuallo post se reliquerit. Id ego contineri putauerim hisce. Primum plane sese exsoluisse putandus est regula systematis illius, quo prisca ars maxime in deorum imaginibus tenebatur, et quo, quominus naturae veritatem libere imitaretur, summopere impedita erat. Id quum in statuis Aegineticis cum studio veritatis contendere et luctari quodammodo videamus, ita vt a plurimis corporis partibus iam recesserit, alias tamen adhuc obtineat: abest iam et facessiuit totum a statuis Hecatompedi, quas Phidiae opera censere licet, et pervicit ea formae veritas, quam fore vt ars assequeretur, signa Aeginetica non multo tempore ante promiserant. Haec autem veritas haud propius abest ab altero quodam systemate, quod post haec in artis disciplinam introductum, et ab hominibus nostri aeui nomine *idealis styli* magnopere concelebratum est, quanquam id artis vitae veroque eius flori fortasse magis nocuit quam profuit. Nam et id formas quasdam atque numeros et rationes inuenit et condidit et sanxit quodammodo, quae pulcriores credebantur quam quas natura rerum vsquam offerret, itaque iis, quos eo pulcritudinis genere ornatos volebat, sicut diis suis Epicurus, non corpus sed quasi corpus, non sanguinem sed quasi sanguinem impertiebat [1]). At profecto pulcrum illud, quod in rerum natura non est, nihil est, neque quidquam ea pulcrius ne cogitari quidem potest. Sed opus est vt, antequam naturam imiteris, quibus modis natura cuiusuis rei in diuersas partes agatur, intellexeris. Primum natura omnium rerum eum habet finem idque sibi propositum, vt se ipsa quam perfectissimam et absolutam efficiat: at opponuntur permulta, quae eam ad eum statum peruenire, aut, si momento temporis attigerit, in eo perseverare plerumque vetent. Quae inde oriuntur in quauis re naturali infirma et morbosa, cogitatione amouenda sunt, vt veritas naturae, quae quidem eo nomine appellari digna sit, sincera et intemerata cognoscatur; amouentur autem vel intimae scientiae ope, vel sensus cuiusdam naturalis, quo cum natura ipsi coniuncti eam sentimus et intelligimus [2]). Is quum Graecae nationi eximius

---

1) Winckelmann. Tratt. prelim. 4. §. 15. Art. Historia V, 1. §. 18.

2) Cf. quae de eadem re egregie disputauit Ludovicus *Schorn* de studiis Graecorum artificum p. 51. Sed omnium optime er-

inesset, idemque cum omnibus animi viribus Pericleo tempore maxime excultus et eruditus esset: consentaneum erat vt hoc potissimum, quid naturae omnium rerum caussae et origini in hominum forma creanda propositum fuerit, sentirent et repraesentare auderent artifices. Atqui scimus Phidiam naturae accurate etiam in minimis rebus imitandae fuisse studiosissimum, ita vt pisces, quos fecerat, si aquam admoueris, nataturos crederes [1]), et apem et cicadam et muscam, harum bestiolarum verissimas imagines, expresserit [2]). In statuis autem Hecatompedi viuit vigetque ea natura, quae etiam in fragmentis miserisque frustis assidue spectantem inducit, vt non saxa sed viua corpora intueri sibi videatur. Sed eaedem, quantam pulcritudinem sponte assequatur infucatus ille et ingenuus naturae amor, perspicue docuere. Nihil profecto grandius pectore et humeris viri (Neptuni, vt cum aliis credo), quod est inter fragmenta e fastigio occidentem spectante deprompta, quanquam musculorum toros venasque viuidiore motu inflatas ad naturam accurate artifex expressit, neque quidquam ibi inueneris, quo is naturae antecellere aut eam deuitare voluerit. Nihil iucundius ad oculos accidit, quam Ilissi quem vocant figura, quanquam ossa thoracis, motu corporis poscente, magis promota sunt quam sequioris artis regulas admisisse crediderim. Nihil denique in summa simplicitate et veritate venustius quam mulierum duarum, sedentis alterius, alterius in sinu huius recubantis, imagines. Quid plura, quum quisque, qui ea marmora studiose contemplatus fuerit, fateri cogatur, iis formam vere humanam sed absolutam tamen quodammodo et perfectam repraesentari [3]).

11. At quanquam idealis illa, quae dicitur et in meris

---

rores etiam hic impugnatos profligasse Baronem de *Rumohr*, nunc video (duobus fere annis, postquam supra posita scripseram), dum Italicas eius Lucubrationes lego.

1) Martial. Epigr. 3, 35. Cf. Iuuenalis verba: Phidiacum *viuebat* ebur.

2) Iuliani Epist. VIII. p. 377 a. Spanh.

3) Quatremère-de-Quincy, Lettres à Canova p. 147 sqq., hinc *veritatem idealem*, quam vocat, in Phidia praecipuam fuisse intelligi dicit. Iam Polycletum *humanae formae decorem addidisse supra verum*, Quinctilianus dicit Inst. XII, 10. Sed cum iam in antiquitate fuerint, vt verbis barbaris vtar, et *idealistae* et *naturalistae*, Quinctilianus illorum iudicia reddit.

formis lineisque esse creditur, pulcritudo post Phidiam demum inuenta esse videtur, tamen is artifex prae ceteris omnibus *ideis*, quo vocabulo quamuis obscuro hic vti liceat, mouebatur, easque operibus suis demonstrabat. Quo etiam magis distat ab artificibus prioris aeui, quam perfectiore naturae imitatione. Etenim si Minervam Aegineticam et Canachi Apollinem, quorum supra mentionem feci, oculis animoue intuentes, ex quo animi affectu eae imagines prodierint, coniectura et diuinatione assequi studemus: intelligimus liberiorem in eo affectu motum fuisse nullum, sed traditam quandam per disciplinam dei formam menti artificis infixam haesisse, ita vt eam vel plane integram vel in quibusdam auctam et emendatam simplice pioque studio redderet. Contra eum animi motum, qui ex intimo pectore, quas pulcritudinis, maiestatis, dignitatis notiones natura hominibus ingenuerit, vehementiore concitatione proferat, ita vt eae in viuas species abeant et oculis quasi somniantis obuersentur, eum fuisse in Phidia ab antiquis saepius obseruatum est. Quod inter recentiores Raphael Sanctius de se ipse dixit, idem fere de Phidia Cicero [1]), *eius menti insedisse speciem pulcritudinis eximiam quandam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigeret.* Et vt scriptores veteres perhibebant [2]), Phidias, quem Quinctilianus diis effingendis meliorem artificem dicit quam hominibus, ἐνθουσιῶν opera faciebat, omnibus animi viribus supra quam crederes intentis, ita vt quae sanctissima animus senserat et quae pulcerrima sensus conceperat, ea sese inuicem mutua quasi caritate complecterentur et coirent. Quo etiam spectare videtur, quod Phidias Panaeno fratri, sciscitanti, vnde Iouis Olympii formam hauserit, dixisse fertur, sese commotum fuisse diuini vatis versibus:

ἦ καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων·
ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον [3]).

Quod a Phidia ideo dictum puto, vt ipsum ideae summi numinis poetice conceptae formam conuenientem vi animi interna

---

1) Orator 2, 9. Sed velim Ciceronem non ex mente idealistarum explices.
2) Suidas s. v. Ἰακωβὸς ἰατρός.
3) Ad Strabonem VIII. p. 354. cf. Polyb. Exc. L. XXX, 15, 4. 3. Plutarch. Paull. Aemil. 28. Valer. Max. III, 7, ext. 4.

adaequasse, intelligeretur. Nam versibus illis conformatio et figura oris atque corporis, si quae de caesarie et superciliis, partibus non primariis, dicuntur, exceperis, haud describitur, sed significatur notio summi numinis benigne annuentis, *κατανεύοντος*, tanta tamen vi et maiestate vt nutu quamuis placido Olympus contremiscat. Ea notio cum Phidiae in animo hoc maxime loco poetae suscitata esset, is non amplius in antiquiorum sculptorum operibus, quae delubrorum sanctimonia consecrauerat, quo ore ii Iouem repraesentauerint, quaesiuit, sed naturali ideae atque formae nexu ductus, ipsum deum, quem mente conceperat, oculis sibi cernere visus est, eumque ita repraesentauit, vt vniuersa Graecorum natio Olympiae Iovem velut praesentem intueretur [1]).

12. Iam si concesseris eam idearum vere diuinarum absolutionem eamque naturae ingenuam imitationem in Phidia intime coniunctas fuisse [2]): vix *gratia*, quam Graeci *χάριν* dixere, ab operibus eius abesse poterat. Quam tamen sunt qui et nunc summo artifici inuideant: quanquam Plutarchus, quae is fecerit, *opere et gratia* aemulum haud pati affirmat [3]), et quae ad nostra tempora peruenere, proba quadam et simplice gratia omnibus postea factis praestare censentur. Ea gratia isque lepor inest statuae viri recubantis, quem alii Theseum, alii Herculem Idaeum appellare malunt, miraque in membrorum compositione et motu suauitas atque lenitas, quae notionem suggerit vitae integritate sua ac valetudine cum voluptate quadam fruentis. Eodem modo affectus abibis a statuis mulierum duarum, de quibus supra locutus sum, denique ab omnibus tum signis tum anaglyphis, quae ex Hecatompedo in Museum Britannicum delata sunt. Nam artificiosa elegantia atque ille de se solicitus decor, qui in operibus priscae artis ad Phidiae vsque aetatem ob-

---

1) Livius XXXV, 28. cf. Himerium in Anatol. in Photii Bibliotheca p. 613. Hoeschel. et quae ad laudem Iouis Olympii congessit T. H. ad Luciani Somnium c. 8. T. I. p. 11.

2) *Τὸ μεγαλεῖον καὶ τὸ ἀκριβὲς ἅμα*, Demetr. de elocut. §. 14.

3) Pericle l. l. Cf. Dio Chrysost. Or. 12. p. 209. de Ioue Olympio: *τοσοῦτο φῶς καὶ τοσαύτη χάρις ἔπεστιν ἀπὸ τῆς τέχνης*. Dionysius Hal., de Isocrate 3., Polycleti et Phidiae arti *τὸ σεμνὸν καὶ μεγαλότεχνον καὶ ἀξιωματικὸν* tribuit, Callimachi et Calamidos operibus *τὴν λεπτότητα* et *χάριν*.

seruatur, iam plane absunt; magnaque et memorabili temporum mutatione, cuius etiam in victu cultuque quotidiano vestigia deprehenduntur, in illius locum successit negligentia quaedam minutarum elegantiarum incuriosa, sed eadem omnis honesti et pulcri diligens atque generosae indolis documentum. Cuius rei exemplum suppeditat etiam vestitus. Quem enim cultum et ornatum artifices priores tantopere expetiuerant et adamauerant, plicas illas recta descendentes, inter se paribus spatiis disiunctas, concinne dispositas: eum reliquit quidem fere intactum Phidias, vbi caeremoniarum sanctimonia iubebatur, in vestitu virginum Panathenaicarum, sed in ceteris ab eo vbiuis discessit [1]). Itaque in tunicis et chlamydibus iuuenum, et in indumentis atque amiculis dearum, in quibus ingenio et arti indulgere liberum erat, nihil secutus est nisi naturae veritatam et eam, quae hinc fluit, venustatem, hasque tanta sollertia assecutus est, vt nunquam vestes marmore melius expressas esse fatendum videatur. Namque tunicae, quibus duarum illae dearum statuae indutae sunt, reuera corpus neque tegunt, neque aperto consilio nudant, sed faciunt vt grandes atque pulcrae membrorum formae etiam grandiores et pulcriores appareant. Nihil omnino neque harum nec ceterarum figurarum cultui inest affectati, nihil ambitiosi et quo oculus spectantium allicere velle videantur, neque videre licet mulieres ab omni placendi cura et studio alieniores quam Phidiae deas. Valet autem id de vniuersa Phidiae arte. Etenim nihil ea *effectus* causa, vt nunc dicere solent, composuit, sed naturae instar suarum ipsa virium suaeque magnitudinis inscia et incuriosa ab omni iactantia quam longissime abest. Cuius iactantiae crimen minus vitasse videntur multi posteriorum artificum, qui operibus suis, quid possent, quid valerent, demonstrare, et spectatorem non dei magis, quem fecere, quam ipsorum, qui fecere, admiratione percellere voluere. Quo factum vt cum musculorum et ossium, quae quidem in corporis superficie emicant, scientia pollerent, eam ambitioso modo ostenderent, sed interdum etiam nimio earum rerum studio pellecti veram naturam in quibusdam adulterarent. Ab hac reprehensione plane liber est Phidias, et in hoc solo cum summa arte summa simplicitas. Sed eam simplicitatem verae sinceraeque Gratiae haud-

1) Cf. Quatremère-de-Quincy l. l. p. 12.

quaquam esse oppositam, nemo melius intellexerat, quam Jo. Winckelmann [1]; qui quae de antiquiore illa et sublimiore Gratia dicit, omnia fere in Phidiae opera cadere nunc intelligi potest. Quae si, vt poeta inter nostrates dixit, prodire non potest, nisi vi expleta quodammodo et ad satietatem sui perducta, facile perspicitur, cur maxime in Phidiae operibus regnauerit. Nam is, quum priores omnes artifices in deorum robore exhibendo sibi satisfacere non possent, potentiam et magnitudinem sine detrimento eius, quae diis conuenit, tranquillitatis commonstrauit. Quam ob rem nolim, imagines deorum, quas Phidias posuit, nimis seueras ac tristes tibi fingas, quanquam concedo seueriorem paullo in iis fuisse artem quam in minoribus operibus, in quibus leonem interdum risisse, dicere aliquis inter antiquos poterat. Sed credas, velim, circa genas et labra Iouis Olympii, quem ipso Phidia auctore Gratia cum Iunone coniunxit [2], iam mite illud et mansuetum lusisse, quod in optimis quibusque huius dei imaginibus maxime obseruatur. Quid quod omnis ira omnisque terror eo vsque euanuerat, vt clementem atque propitium pacis et concordiae deum hunc Olympium nunquam non existimauerint antiqui [3]. Neque tamen negabitur, fuisse etiam gratiam, fuisse Veneres, quas Phidias posteriori aeuo sectandas reliquerit, et quibus illius opera caruisse concedendum sit. Certe subdolus ille ac vafer Veneris risus, Bacchi os inexplebilem cupidinem spirans, omnes denique animi motus tum mollitie tum vehementia animum frangentes et turbantes etiam mihi post Phidiae demum aetatem ab artificibus Graecis studiose appetiti esse videntur, ita vt, cum apud priores *ἦθος*, quod animo inhaeret, maximi momenti esset, posteriores magis *τὸ παθητικὸν* sectarentur, eodem rerum ordine et nexu, quo Phrygia harmonia et Lydia post Doricam apud Graecos inualuerunt, et Euripides in mollioribus affectibus describendis diligens post Sophoclem scenam occupauit. Quid quod omnis antiquioris vitae, etiam inter Athenienses, lex et norma, sicut multa docent, etiamsi animus affectibus commoueretur,

---

1) V. locum egregium, sed perturbatiorem Art. Hist. VIII, 2, 13 sqq. Opp. T. V. p. 245.

2) Paus. V, 11, 3.

3) *Εἰρηνικὸν καὶ πανταχοῦ πρᾷον* atque *ἥμερον καὶ σεμνὸν* dicit Dio Chrysost. Or. 12. p. 215.

hos premere, et inconcussam semper vel leniter agitatam praestare faciem iubebat, quae lex cum inter Periclis et Alcibiadis tempora sublata esset, etiam artium tota ratio et natura vehementer immutata est.

13. Hucusque quid Phidiacae arti proprium fuerit et peculiare, commonstrare voluimus. Sed vereor ne inueniantur, qui multa ex iis errore niti dicant, quoniam statuas metopas, zophorum denique Hecatompedi, omnia tempore Phidiae eoque auctore facta esse, ne dubitatione quidem addita, statuerimus; quum illi contra, vt tum e libris [1]), tum e familiari sermone innotuit, ea disiunctis temporibus facta et statuas certe temporibus Phidiae multum posteriores dicant. At cur hoc? Nimirum ob insignem harum pulcritudinem et venustatem, quam Phidiam iam assecutum esse sibi persuadere non possunt. Iam vides, hic pugnare consensum totius antiquitatis, quae nullum in arte honorem Phidiae denegauit, cum receptis quibusdam sed parum, vt mihi videtur, fundatis recentiorum de artis progressu opinionibus, neque, vtri assensus debeatur, diu incertus haerebis. Contra omne in Hecatompedo opus sculptum ante belli Peloponnesiaci exordium plane fuisse absolutum, vt putemus omnia suadent, cum durante bello quam tarde omnia opera publica processerint, Erechthei templi historia doceat, et postea ad Praxitelis vsque aetatem Athenis defuerint artifices indigenae tantoque operi pares, Praxitelis autem ingenium ab eo opere alienum esse videatur. Sed scriptor egregius, quem modo indicaui, Lycurgo quaestore statuas illas factas putat, cum ciuitas denuo ditata plura aedificia Pericle administrante nondum absoluta ad finem perduci iussisset. Pleraque tamen, quae tum facta sunt, magis ad vtilitatem, quam ad splendorem vrbis augendum spectant; neque si Lycurgus demum Hecatompedon absoluisset, id omissum esset in Populiscito, quod in eius honorem factum seruauit liber, qui inter Plutarcheos fertur, et quo omnia opera publica, quaecunque Lycurgus vel fecit vel perfecit, diligenter enumerantur. Denique Plutarchus [2]) cum in operibus Periclis nihil admirabilius dicat quam breue tempus quo perfecta sint, nam quorum quidque multis aetatibus multorumque artificum continuata opera effectum iri exspectare posses, ea

---

1) V. Aloysii Hirt. Vir. Cel. Hist. Architecturae T. II. p. 14.
2) Pericle c. 13.

omnia vno viro rempublicam administrante confecta esse [1]): dubius haerere non potes, quin is etiam statuas in Hecatompedo Pericle epistata additas putauerit. Sed obmouetur fabricae inter statuas et anaglypha in Hecatompedo discrimen, ex quo, cum haec eodem tempore, quo aedes cui adhaerent, facta esse necesse sit, illas alio tempore sculptas esse appareat. Audio, et agnosco hoc discrimen. Sed fortasse alia huius ratio reddi potest. Cum enim Phidias emersissit, multi sine dubio Athenis supererant artifices e secta atque disciplina Hegiae Critiaeque, inter quos ipsum fuisse Alcamenem supra conieci. Horum hominum operam Phidias adspernari vix poterat, maximeque ea vsus esse videtur in eo sculpturae genere, quod architectonicum vocare possis. Hinc euenit, vt sicca illa et inuenusta corporum delineandorum ratio, propter quam illi duo artifices notantur, etiam in anaglyphis metoparum, quibus Centaurorum et Lapitharum singularia certamina exhibentur, non raro deprehendatur. Neque motus membrorum in his anaglyphis vbique ad viuum expressi, sed in nonnullis molesti et odiosiores, in aliis ob nimiam quandam et inanem contentionem pene ridiculi sunt. Quanquam etiam haec partim e consilio et fine horum operum excusari possunt. Pompam autem Panathenaicam in zophoro cellae exhibitam, si vniuersi operis compositionem spectas, non negabis eodem ingenio dignam esse, quod fastigia signis exornauit; si singula quaeque examinaueris, permulta inuenies summa artis facilitate et ingenua pulcritudine illis non inferiora, quaedam tamen etiam negligentius facta et rudi priscorum modo tractata [2]). Sed iam intelligitur, huius rei ra-

---

1) Ita Plutarch. Per. 13. ὧν γὰρ ἕκαστον ᾤοντο πολλαῖς διαδοχαῖς καὶ ἡλικίαις μόλις ἐπὶ τέλος ἀφίξεσθαι, ταῦτα πάντα μιᾶς ἀκμῇ πολιτείας ἐλάμβανε τὴν συντέλειαν.

2) Vide quae carpuntur in Goethii libro annali: *Kunst und Alterthum*, et a scriptore Anglo de marmoribus Elginianis, Lawrence. Sed cavendum, ne artifici vitio vertamus, vt ignoratione regularum opticarum facta, quae id genus anaglyphi, quo pompa exhibita est, inter antiquos aliter fieri vetabat. Verum est, femora iuuenum equitantium apparere longiora, quam e latere visa apparere possint, sed cum prominere quidquam eius sculpturae lex non patiatur, omnem corporum numerum turbassetartifex, si femora breuiora facere instituisset.

tionem non in Phidia quaerendam esse, sed in dissimilitudine operarum ab eo adhibitarum, quae nunquam maior esse potuit, quam aeuo tantam in arte mutationem experto.

14. Ea mutatio qualis fuerit, cum in superioribus iam satis indicatum esse videatur, quanquam non ignoro me largam commentandi materiam vix delibasse: iam hoc vnum adhuc quaeri potest, quae tandem tantae huius mutationis praeter ipsum Phidiae ingenium statuenda sit causa et origo. Perdifficilis profecto et perobscura quaestio. In promptu quidem est dicere de rara temporum fortuna, quae Athenas Persarum praeda et sociorum stipe ditatas ad rem naualem, metallicam, mercatoriam strenue et industrie agitandam compulerit, vnde commoda in studia artium liberalium defluere consentaneum. Nihilominus res externae et ab animo hominum alienae quomodo huic nouas vires impertire queant, non intelligo: quae autem ex animo hominum orta et progressa sunt, eorum inter se rationem, vtcunque volueris, inuertere licet. Nempe dicere licet, eandem populi Attici indolem, qua artes tam laeta incrementa cepere, effecisse vt Athenienses re nauali excellerent et Persas deuincerent. Neque hoc magis falsum quam illud, sed vtrumque aeque falsum et verum. Nam si ex industria opificiorum ars naturali quodam nexu cresceret, id vbiuis fieret, quod non fieri in aprico est, ita vt huius rei causa in illa sita esse non possit. Ita etiam, qui de arte Graecanica vniuersa, quare tam praestans et perfecta fuerit, sciscitantes sibi respondent, caeli temperiem id effecisse et rerum publicarum libertatem et sacrorum constitutionem: ii mihi quidem fere nihil dicere videntur. Nam vt de caeli terraeque habitu hic taceam, in antiquissima rerum publicarum atque sacrarum apud Graecos constitutione, sicut in primis linguae originibus, iam conspicitur animus decoris, iusti numeri, pulcrarum rationum amantissimus, ita vt inde a studio pulcritudinis permulta in vita publica atque sacris Graecorum derivare possis. Quem igitur latere potest, animi virium aliam ab alia non recte deduci, sed omnium conformationem ab vna communi origine prouenire, ita vt nexus quidem earum inter se et necessaria quaedam coniunctio indagari, sed si de vltima ratione quaeris, nihil responderi possit nisi, ita tulisse naturam populi Graeci sortemque diuinitus constitutum, vt artes summa sollertia exerceret. Sed vt ad id, quod hic explicandum est, redeamus,

causae, quae, vt hoc potissimum tempore ars summopere floreret, effecere, tum in naturalibus illis legibus, quibus cursus artis excolendae dirigitur, tum in singulari nationis Graecae et partium eius indole quaeri possunt. Quid primum leges illae huc faciunt, iam ex iis, quae supra dicta sunt, intelligi potest. Consentaneum erat, artem, cum eo peruenisset vt deum quemque pro ea, quae ipsi inesse credebatur, indole veneranda quadam specie poneret, victorumque in sacris ludis membra ad viuum exprimeret, sibi ipsam per aliquantum temporis sufficere, et in eo gradu, qui iam optimus videri posset, nisi sublimioris spes effulsisset, persistere, donec magna quadam subito mutatione facta exsurgeret et altius euolaret. Deinde autem nihil ad artem euehendam grauius momentum attulit, quam quod, vt in communibus rerum publicarum in Graecia studiis, ita etiam in artificio Athenae tum principatum tenere coeperunt, et ars, vt ita dicam, tum primum *Attica* facta est. Nam quanquam etiam ante Phidiam ars statuaria et sculptura inter Athenienses studiose colebatur: nihil tamen erat, quo ii officinis in Peloponneso ceteraque Graecia constitutis magnopere excellerent et characterem vere Atticum demonstrarent, quia ipsius ingenii Attici maturitas nondum venerat. Sicut autem e chororum Bacchicorum per omnem Graeciam celebratorum canticis dramatica tragoedia apud solos fere creuit Athenienses: ita e statuis deorum vbiuis Graeciae positis Phidias liberiore et audaciore suae ciuitatis ingenio instinctus imagines illas, quae summas ideas exaequabant, protulit. Quid enim? nonne in arte Phidiaca eadem conspicitur indoles, quae etiam in conditoribus poeseos scriptionisque pedestris apud Atticos eminuit, eadem veritatis forma, eadem cum simplicitate gratia et in maiestate iucunditas? Eam indolem tum haud dubie spirabat omnis Atheniensium vita, vbi ad altiora et pulcriora dirigebatur, antequam dignitate et decore sublatis turbida tantum mobilitas et vana leuitas atque cupiditatis impotentia relictae sunt. Eamque indolem numen, quod Graecae nationis fato praesidebat, a longinquo inde tempore conformasse prouidoque consilio destinasse videtur, ne artibus ab vniuerso populo studiose cultis summus honor et laetissimus flos deesset.

Einige unedirte oder wenig bekannte Monumente des ältern oder des hieratischen Stils.

1825.

1.

Das Samothrakische Relief.

Obgleich ich vermuthe, dass James Millingen das erste Denkmal altgriechischer Kunst, welches hier behandelt wird, in diesen Jahren herausgeben[1]) und mit der Umsicht und dem Verstande, der diesen Archäologen vor Vielen charakterisirt, erläutern wird, so bewegt mich doch das Interesse des Gegenstandes und der Darstellung, einige Kunde davon hier dem Leser indessen mitzutheilen. Auch eignet es sich sehr wohl, eine Reihe altgriechischer Kunstdenkmäler zu eröffnen, da es, der Simplicität und Strenge der Zeichnung nach, selbst noch vor dem Relief der sogenannten Leukothea, womit man so lange Zeit die chronologische Folge der Kunstwerke begonnen hat, den Rang behauptet und mit den ältesten der Vasen mit schwarzen Figuren zusammengestellt werden mag. Es ist um das Jahr 1790 auf der Insel Samothrake gefunden worden und in die Choiseul-Gouffier'sche Sammlung gekommen, aus dieser in das Königl. Museum von Paris, wo es im Saal der Karyatiden in die Wand eingesetzt, aber dabei, wie wir gleich

---

1) [Vgl. Millingen, ancient inedited monuments. Series II. Statues, busts, basreliefs and other remains of Grecian art, from collections in various countries, illustrated and explained. London 1826. 4.]

sehen werden, schmählich gemisshandelt worden ist[1]). Die Höhe desselben beträgt in jetzigem Zustande 1′ 5″, die Breite 1′ 4″, aber nach links ist es offenbar abgebrochen und es folgten mehrere Figuren; nach rechts ist unmittelbar hinter der letzten Figur eine Verzierung, einer Jonischen Volute nicht ganz unähnlich, und dann schliesst die Tafel mit dem geschuppten Hals und offnen Rachen eines Unthiers, dessen Hörner nach Dübois sich senkten und in Spiralen endeten, als einer Eckverzierung, aber diese ist bei der Einfügung in die Wand abgebrochen und nicht mehr zu sehen. Eben so ist dabei der obere Rand verloren gegangen, der eine nette Blumenverzierung, wie sie in der Jonischen Baukunst mitunter vorkommt, hatte; der untere dagegen ist noch erhalten, der mit durcheinander geflochtenen Bändern verziert ist, wie sie öfter am obern Pfühl der Attischen Säulenbase, z. B. am Tempel der Polias zu Athen, gefunden werden. Diese Verzierungen im Geschmack der Jonischen Baukunst mögen gleich daran erinnern, dass die Thrakische Samos eine Colonie der Jonischen war. Auch muss aus ihnen sich ergeben, zu was für einem Ganzen dies Basrelief gehörte; doch wagen wir darüber kein entscheidendes Urtheil. Auf keinen Fall konnte es ein Theil eines Tempelfrieses sein, weit eher das Eckstück eines viereckigen Puteal. Leider ist das Urtheil darüber nun sehr erschwert durch das Mangeln so wesentlicher Stücke, von denen ich nur sehr flüchtig bei Millingen vor der besagten Einfügung genommne Zeichnungen sah. Der Figuren aber sind drei und diese, wenn auch berieben, doch in ihren Umrissen wohl erhalten. Zuerst zur Linken des Beschauers eine sitzende, doch fast so gross als die dahinter stehenden. Sie sitzt auf einem Sessel, wie sie häufig auf den ältern Vasengemälden, (auch auf den ältesten Werken der Italischen Kunst)[2]), vorkommen, auf denen sie oft eine eigene verbogene Gestalt haben: es scheint, dass man sich darunter eine Art Feldstühle

---

1) S. Dubois Catalogue de la Collection de Choiseul Gouff. n. 108. p. 38. Description des Antiques du Musée Royal continuée par M. le Comte de Clarac. 1820. u. 608. p. 241.

2) Z. B. auf den Terracotta-Basreliefs, die zu Velletri im Museo Borgia, S. Bassirilievi Volsci in terracotta dipinti a vari colori trovati nella città di Velletri da M. Carloni. Roma 1785.

zum Aufschlagen und Zusammenklappen zu denken habe, (*δίφρος ὀχλαδίας*). Das Haupthaar dieser Figur hat förmlich die Gestalt einer Perücke, indem es vom Hinterkopf abwärts bis über die Schultern in horizontale Lockenreihen gelegt ist; von dem der nachfolgenden Personen unterscheidet es sich durch grössere Länge, die ohne Zweifel eine höhere Würde bezeichnen soll, wie auf den Persepolitanischen Reliefs auch der König sich vor allen Hofleuten durch einen volleren, mächtigern Haarbusch auszeichnete. Die Bekleidung dieser wie der andern Figuren ist ein Himation, welches, wie es scheint, auf die gewöhnliche Weise von der linken Schulter aus über dem Rücken unter dem rechten Arme durchgezogen und dann über die linke Schulter nach hinten geworfen, hernach aber so aufgenommen ist, dass der linke Arm unten durchkommt. Aber bemerkenswerth ist erstens die verhältnissmässige Kürze und Kleinheit dieser Gewänder, deren unterer Rand nur eben bis an die Kniee reicht; es scheint dies althellenische Sitte gewesen zu sein, daher die Spartiaten sich noch später solcher Mäntel (*βραχεῖαι ἀναβολαὶ*) [1]) bedienten, worin sie die Lakonisten Athens nachahmten. Zweitens bemerke man, wie straff diese Gewänder an dem Körper angezogen sind, so dass sie fast keine Falten werfen; auch dies ist diesem Basrelief mit den ältesten Vasengemälden gemein. Namentlich findet man in Attika auf kleinen Gefässen sehr häufig ein Paar Kämpfender, umgeben von zwei Kampfwarten oder Herolden, deren Draperie ganz die bezeichnete Eigenthümlichkeit hat. Die Hände der sitzenden Figur kommen in der Zeichnung wiederum mit dieser Klasse von Kunstwerken auffallend überein. Die der sitzenden zunächst stehende Person hält einen Caduceus, der aber nur dünn angegeben und jetzt nur eben noch sichtbar ist; er hat die Form, die im ersten Bande der Amalthea als die eigentlich antike bezeichnet wurde. Auch die dritte scheint einen Stab oder Speer gehalten zu haben, der aber jetzt völlig verloschen ist.

Obgleich wir nun diese Figuren auch nach dem blossen Anblicke schon als einen Herrscher, einen Herold und einen andern Diener erkennen würden: so werden sie uns doch erst recht bedeutend durch die Beischrift *NONMEMAIA*.

---

1) S. besonders Platon Protagoras S. 342.

ΤΑΛΘΥΒΙΟΣ. ΕΠΕ (*ιος*). Die Schrift ist ziemlich alt, obgleich gerade nicht die älteste, doch wage ich daraus keine Bestimmung, da die Formen der Buchstaben ausser Athen sehr fluktuiret haben, ehe man eine bestimmte Gestalt festsetzte. Am Wichtigsten wäre es bestimmt zu wissen, was von Dübois versichert wird, dass der vorletzte Buchstab des ersten Namens ein *Ω* sei; jetzt ist der untere Theil desselben ganz zerstört, doch gelingt es vielleicht durch Betastung des Marmors und Untersuchung aller Unebenheiten und Vertiefungen an der Stelle die Sache auszumitteln. Dadurch würden wir doch so viel mit Gewissheit erfahren, dass dies Basrelief in der Zeit verfertigt wurde, da Simonides, der Keer, wenn wir der gewöhnlichen Annahme folgen wollen, das Alphabet durch die langen Vokale vervollständigt und diese vor allen die Jonische Samos, von wo sie auch nach Athen kamen, angenommen hatte, (Samier waren es ja auch, die unser Bildwerk arbeiteten), was doch erst in oder nach den Zeiten der Perserkriege geschehen sein kann. Soviel über die Schrift als solche. Für den Gegenstand lehrt sie uns sehr deutlich, dass wir hier den König der Könige Agamemnon mit zwei Begleitern, dem Herold Talthybios und dem Epeios, dargestellt sehen. Es ist kaum zu zweifeln, dass diese Figuren nur einen Theil einer grössern symmetrisch angeordneten Composition bildeten; ob auf der andern Seite Achill stand und der Könige Zwist dargestellt war, oder ob Nestor und der Könige Rath, lassen wir völlig unbestimmt. Was aber den letzten der drei Heroen betrifft, so tritt er hier zuerst auf einem Kunstwerke in dieser Umgebung auf, wahrscheinlich nach dem Vorgange nachhomerischer Dichter. Denn bei diesen war Epeios nicht bloss Künstler und Verfertiger des hölzernen Pferdes, sondern auch Diener und Handlanger bei verschiedenen Geschäften des Lebens. Bei Stesichoros beklagt Helena sein mühselig Geschick, da sie ihn für die Könige Wasser schöpfen sah; was man im Tempel des Apollon zu Keos in Bildwerk vorgestellt hatte, daher Simonides auch den Esel änigmatisch Epeios nannte[1]). Die Arbeit unsers Basreliefs ist mit jenem sorgsamen Fleiss vollendet, wie die Werke der älteren Kunst überhaupt; die Zeichnung, wenn auch noch ganz ohne Frei-

---

1) Athen. 10, 456. c. 457. a.

heit, doch nicht ohne Geschick; die typischen Profile abgerechnet ist Nichts, was der Natur direkt widerspräche und geradezu Missfallen erregen könnte; vielmehr herrscht im Ganzen jene Einfalt und Ruhe, wie in einigen andern der ältesten griechischen Basreliefs, die erst in einer nachfolgenden Periode durch ein übermässiges Streben nach lebhafter, geschwungener Bewegung, nach deutlicher und in die Augen springender Bezeichnung der Muskeln und Gelenke, nach Kraft und Ausdruck im Ganzen verdrängt worden zu sein scheint. Dies führt wieder auf die Behauptung zurück, von der wir ausgingen: dass das vorliegende Kunstwerk in Hinsicht des Stils leicht als das primitiveste angesehen werden kann unter allen derselben Art. Womit wir aber nichts Bestimmtes über die Zeit desselben ausgesagt haben wollen. Im Gegentheil möchte diese, der Form der Buchstaben nach, besonders wie jenes Ω, wie wir auf Dübois Versicherung hier doch wohl glauben müssen, sich wirklich fand, nicht über die Perserkriege hinaufsteigen. Sondern wir schliessen nur, dass es noch damals, ungeachtet des so hoch gestiegenen Kunstbetriebs, vielleicht besonders in abgelegenen Orten Werkstätten der Kunst gab, in denen ohne weitere Prätension — denn von jener absichtlichen und bezweckten Nachahmung eines ältern Stils wie in den sogenannten monumens choragiques ist hier noch keine Spur — nach alter Weise handwerksmässig fortgearbeitet wurde. Und weiter können wir schwerlich in dieser Sache gehen.

2.

Fragment einer sitzenden Statue auf der heiligen Strasse zum Didymäischen Apollon bei Milet.

Von dem Heiligthum des Didymäischen Apollon bei Milet führte eine Kunststrasse nach dem etwa 2000 Schritt entfernten Meere, eine heilige Strasse, auf welcher die in dem Hafen — einem wahren Panormos, wie es hiess — landenden Besucher des Gottes und seines Orakels mit ihren Opfern, Chören, Pompen festlich und feierlich bis zum Tempel ziehen konnten. Zur Rechten und zur Linken dieser Strasse stehen in unordentlichen Reihen sehr viele, sechzig bis siebzig, Statuen, bekleidete und auf

Thronen sitzende Figuren darstellend, mehr oder weniger zertrümmert und verschüttet. Nachdem diese lange völlig unbekannt geblieben waren[1]), hat zuerst der Architekt Gandy, der im Auftrage der Dilettanten-Gesellschaft diese Gegenden bereiste, Zeichnungen von ihnen genommen und eine Ansicht von einigen derselben gegeben, die nur in gar zu kleinem Massstabe und ohne alles Detail ist. Diese Ansicht befindet sich mit einigen Zeilen des trefflichen Archäologen, Colonel Leake, in der neuen Ausgabe der Jonian antiquities T. I. Da diese Ausgabe indess in Deutschland noch fast unbekannt ist, so habe ich hier an die vollständigst erhaltene Figur jener Ansicht einige, sich freilich Jedem von selbst darbietende, Bemerkungen angeknüpft, ohne andern Anspruch, als nur, Aufmerksamkeit dafür zu gewinnen und anzuregen.

Die Figur sitzt auf einem zwar sehr massiv aber doch nicht ohne Zierlichkeit gearbeitenen Throne mit parallelen Füssen und die Arme eben so am Körper herab und längs der Schenkel gelegt. Von Bewegung erscheint nirgends eine Spur. Die Kleidung besteht, soviel man sie enträthseln kann, in einem Chiton mit halben Aermeln und einem über die Schultern gelegten und vorn herabfallenden Obergewand, welches auf eine eigene Weise zusammengelegt ist. — Was die Figuren darstellen, ob Leto, Eileithyia, Hestia, ist völlig dunkel, ja es ist nicht einmal soviel klar, ob sie weiblich sind. In Stellung und Lage der Glieder und dem Stil des Ganzen kommen sie überein mit manchen Idolen in Terracotta, wie man sie jetzt häufig in Attika und sonst in Griechenland findet; auch darin, dass die hintere Lehne der Sitze sehr tief ausgehöhlt ist, was bei den letzten ebenfalls sehr gewöhnlich vorkommt. Man hat wohl auch in ihnen etwas Aegyptisches zu finden gemeint, aber es scheint, dass dies einzig in dem Gepräge völliger Ruhe und dem Eindruck der Alterthümlichkeit im Allgemeinen liege. Indess ist die Ausführung und Arbeit des Details noch zu unbekannt, um irgend Etwas entscheiden und ein Resultat für die Kunstgeschichte ziehen zu können. Die Freunde der Aegyptischen Ableitung Griechi-

---

1) Choiseul-Gouffier Voy. pittor. T. 1. pl. III. vergl. p. 179 gibt zwar einen Plan der Gegend, doch ohne eine Andeutung dieser heiligen Strasse.

scher Kunst mögen für jetzt ihre Freude ebensowohl daran haben, wie die für Griechische Eigenthümlichkeit enthusiastisch Gesinnten. Erstern wird es noch eine angenehme Nachricht sein, dass ein, wie es scheint, durchaus Aegyptischer, selbst mit einer Calantica ausgestatteter, Löwe unter diesen Statuen liegt; der indess von Letztern auch bloss als ein Zeichen der lebhaften Verbindung der Psammetichischen Königs-Dynastie mit dem Milesischen Tempel, als ein Weihgeschenk eines Necho z. B.[1]), angesehen werden kann. Doch über alles dies hat uns die Zukunft gewiss noch manchen schönen Aufschluss vorbehalten, und die es mit der Wissenschaft redlich und ernsthaft meinen, mögen solchem getrost entgegensehen. —

Was nun aber das Alter dieser Bildsäulen betrifft, so werden gewiss die meisten, wenn nicht alle, Archäologen der Zeit geneigt sein, sie wenigstens bis Olymp. 60, wenn nicht 50, hinaufzurücken und für Werke zu erklären, die den von Dipönos und Skyllis in der Skulptur hervorgebrachten grossen Bewegungen vorausgingen. Und in solcher Zeit mögen denn vielleicht auch wirklich die ältesten der Art verfertigt sein, die man vielleicht einmal von den jüngern wird unterscheiden lernen. Dass aber manche davon sicher nach den Perserkriegen gearbeitet sind, lehrt die Inschrift, die unter mehrern andern bis jetzt allein copirt ist. Die besagte Ansicht giebt den Platz an, wo sie eingegraben ist, in der Seitenwand des Throns einer halbgebrochenen Statue; eine genauere Copie davon verdanke ich der freundlichen Güte Colonel Leake's. Da die Form der Buchstaben hier nicht ausgedrückt werden kann (das *Ξ* hat den verticalen Mittelstrich, das *H* ist ein quer durchstrichenes Quadrat das *Θ* enthält ein sogenanntes Andreaskreuz, das *Λ* ist wie in der Inschrift des vorigen Monuments, das Ganze ist *βουστροφηδὸν* geschrieben), so gebe ich sie hier in gewöhnlicher Schrift, nur die Ordnung der zweiten und vierten Linie umdrehend:

— ΜΗΣΙ ΑΝΑΞΗΜ
ΕΑΣΑΝΕΘΗΚΕΝ
ΑΜΑΣΩΩΤΩΠ
ΟΛΛΩΝΙ.

1) Vergl. Herod. 2, 159.

Ich habe aber dabei gleich einige sehr augenscheinliche Verbesserungen benutzt, die mir zum Theil Herr Professor Böckh angegeben; auch erlaube ich mir die allgemeine Ansicht mitzutheilen, die dieser Kenner griechischer Epigraphik von der in Rede stehenden Inschrift hegt. Sie sei nur zur Hälfte erhalten und bestehe aus zwei Halbversen, deren vordere Stücke auf der andern Seite oder an einer entsprechenden Bildsäule müssten gestanden haben. Den erhaltenen Theil habe man so zu lesen:

— Ἑρ] μησιάναξ ἡμέας ἀνέθηκεν
— ἅμα Σώῳ τὠπόλλωνι.

Was aber das Alter der Inschrift angeht, so können wir sie des durchgeführten Gebrauchs der langen Vokale und anderer Einzelheiten wegen schwerlich viel über Olymp. 80. hinaufrücken: und in dieser muss also auch die scheinbar uralte Bildsäule gearbeitet sein, an der sie sich befindet.

3.

Weihgeschenk aus dem Pembrokischen Museum.

Das Basrelief, von dem wir hier eine Beschreibung mittheilen, befindet sich auf einer einzelnen Tafel im Museum des Grafen Pembroke in Wiltonhouse bei Salisbury[1]). Es ist kein Anekdoton mehr, da es schon Bimard de la Bastie, dem es Montfaucon mitgetheilt hatte, bei Muratori Thes. Inscr. T. I. p. 35 herausgegeben und mit einem manches Brauchbare enthaltenden Commentar begleitet hat[2]). Auch

---

1) S. Description of the antiquities in Wiltonhouse by J. Kennedy 1799. 4to. p. XXVI. und 105 und: a new description of the pictures etc. at Wilton by J. Kennedy 1769. 8vo. pag. 92. Dallaway Anecdotes of the arts in England pag. 268 und in Millin's Uebersetzung p. 303. Auch wird ein Kupferstich erwähnt, den ein Mr. Lyons bei Easton zu Salisbury herausgegeben. Ferner Aedes Pembrokianae by Mr. Richardson. London 1774. pag. 82. Vergl. Winckelmanns Kunstgesch. 9, 1. Bd. 6. S. 16.

2) Die Inschrift ist auch gedruckt Nouveau traité de diplom. T. 1. p. 2. sct. 2. p. 626. Corsini dissert. agonist. p. 53.

ist es schon ein Gegenstand zweifelnder Kritik geworden, da Maffei[3]) die Aechtheit desselben besonders um der daran befindlichen Inschrift willen bestritt und es aus archäologischen, paläographischen, geschichtlichen Gründen, die indess fast alle nichtig oder unbedeutend sind, für eine blosse Erfindung hielt. Es war nämlich nur eine Zeichnung davon aus unbekannter Hand auf seltsame Weise an P. Montfaucon gekommen; bloss diese hatte Maffei gesehen und weiter keine Nachricht von der wirklichen Existenz des Monuments erhalten können. — Hier ziehen wir das Bildwerk in Betracht, erstens als an den alten Kunststil in mehrfacher Hinsicht anstreifend, zweitens als in der Inschrift ein Mittel zu näherer Bestimmung des Zeitalters enthaltend und dann auch des Gegenstandes und der Bestimmung wegen, die gerade hier mit einer sonst seltenen Deutlichkeit vor Augen liegt.

Das Basrelief ist in der flachen Weise der ältern Kunst ungearbeitet und zeigt auch die Sorgfalt, Präcision und Nettigkeit in der Ausführung, die dieser eigenthümlich ist. Leider ist es bei irgend einer Reinigung etwas retouchirt und die Buchstaben der Inschrift nachgekratzt worden. Doch trägt es den unverkennbaren Stempel der Aechtheit und eine genauere Besichtigung hebt alle jene Zweifel Maffei's. Der Stil in der Zeichnung steht in der Mitte zwischen dem eigentlich alten, z. B. an dem dreieckigen Altar aus Villa-Borghese, und dem der Basreliefs vom Parthenon. Die Körper sind sehr muskulös und von etwas breiten Proportionen; die Stellungen haben noch etwas von dem Symmetrischen und Parallelen der ältern Kunst; die Falten des Gewands sind zwar nicht in jener gepressten und geradlinigten Art, aber doch noch so sehr scharf und geschnitten; auch in den Profilen ist etwas vom alten Typus.

Den Gegenstand würden wir vermuthlich auch ohne die Inschrift errathen. Zur Linken sitzt Zeus auf dem Thron in gewöhnlicher Bekleidung. In der linken ausgestreckten Hand trägt er einen Adler, der freilich nicht völlig adlermässig aussieht. So sieht man auch auf einem kleinen Altar

---

Vergl. Append. ad. not. Graec. p. 17. Spiegaz. di due ant. iscri. p. 4.

[1]) Museum Veron. p. CCCCX. und bei Donat. Suppl. ad Murat. p. XIX. Ihm folgt Villoison Anecdot. T. 2. p. 169.

derselben Sammlung im hieratischen Stile ausgeführt Zeus schreitend und in der ausgestreckten Rechten einen ganz ähnlich gebildeten Vogel tragend, hinter ihm Pallas und Ares. Vor Zeus steht ein kleiner Altar, wie es scheint, zu Oblationen, Rauch- und Spendopfern bestimmt; davor ein auf drei Füssen ruhender Kessel, in den ein Jüngling seine Hände taucht, offenbar ein *περιῤῥαντήριον* oder ähnliches Gefäss, aus dem der zu opfern und zu beten Gewillte sich vorher benetzen und besprengen muss. So sehen wir also hier die Vorbereitung einer Opferhandlung, zu der die Inschrift: *Μάνθεος Αἴθου εὐχαριστεῖ Διὶ ἐπὶ νίκῃ πεντάθλου παιδός*, den Anlass angibt[1]). Es ist ein Dankopfer für einen Sieg im Pentathlon, den ein Knabe, ein *βούπαις*, wie wir ihn hier sehen, davongetragen hat. Es ist wahrscheinlich, dass der Knabe, wie es sonst Sitte war, gleich nach dem Siege mit seinen Verwandten dem Gotte, der Vorstand des Spieles war, ein Dankopfer gebracht hatte und dass dies als mit Auslassung der andern Figuren hier vorgestellt gedacht werden muss. Da Zeus dieser Vorstand ist, so wird man besonders an die Olympien und Nemeen als die Agonen zu denken veranlasst, in deren einem dieser Pentathlos siegte; obgleich eben so gut die Lykäa, die Basileia Lebadeias und Euböas oder andere Kampfspiele des Zeus gemeint sein könnten. Gegen die Olympien ist gleich das einzuwenden, dass in diesen Agonen das Pentathlon der Knaben gleich nach Olymp. 38, in welcher es angeordnet wurde, wieder aufgehoben worden war[2]); daher auch Pindar's Olympien wohl Knaben als Sieger im Stadion, Faust- und Ringkampf, aber nicht im Pentathlon und Pankration erwähnen, dagegen die Nemeen *παῖδας πεντάθλους* und *παγκρατιαστὰς* als Sieger feiern; wonach wir, wenn wir eine genauere Bestimmung verlangen, Mantheos, Aethos Sohn, dem Katalog der Nemeoniken zufügen könnten. Sehr wohl würde damit über-

---

1) Auffallend sind allerdings die seltenen Namen *Μάνθεος* und *Αἶθος* (indessen kommt wenigstens *Αἴθη* als Pferdename vor) und das *εὐχαριστεῖν* in älterer Gräcität; indessen nicht Argumente genug zum Beweis der Unächtheit.

2) Paus. 5, 9, 1. Diese Argumentation hat auch Bimard de la Bastie.

einstimmen, dass nach Kennedy[1]) das Basrelief aus dem Peloponnes stammt. Doch ist dann sehr auffallend, wenn wir diese Tafel als Anathem im Tempel des Nemeischen Zeus aufgestellt denken, dass das Vaterland des Siegers unerwähnt geblieben ist, welches dem Dialekt nach (wenn die Inschrift nicht ganz jung ist) Athen gewesen sein muss; es konnte dies wohl nur dann statt haben, wenn das Denkmal eben da aufgestellt wurde, und dann muss auch der Sieg da gewonnen sein, da ein Nemeischer gewiss ausdrücklich erwähnt sein würde. Die Athener aber feierten in dieser Zeit dem Zeus, so viel wir wissen, nur ein Fest mit Agonen[2]), die Olympia oder Olympieia, und in diesem also wird wohl Mantheos gesiegt haben. Kennedy's Angabe, dass das Bildwerk aus dem Peloponnes gekommen, darf uns nicht sehr beunruhigen, denn sie kann sehr wohl aus der auch geäusserten Voraussetzung entstanden sein, dass der Dargestellte ein Olympionike sei. — Nun fragen wir zuletzt nach der Zeit: worauf wir die Antwort erstens aus dem Kunststil des Basreliefs, zweitens aus dem Paläographischen der Inschrift entnehmen müssen. Der Stil scheint allerdings aus Zeiten vor Phidias, aber ein Jeder weiss nunmehr schon, wie gern die Alten in anathematischen, choragischen Tempel-Monumenten durch alle Perioden ihrer Kunst mehr oder weniger von dem strengen und steifen Stil der ältern Kunst beibehielten und nachahmten; und so werden wir auch hier urtheilen müssen. Denn in der Inschrift ist zwar auch in den Formen der Buchstaben *Σ E Δ* u. a. ein höheres Alterthum affectirt und *EI* für *Hι* scheint allerdings den Zeiten vor Euklides Archontat anzugehören, aber der zweimalige Gebrauch des *OΥ* im Genitiv nöthigt unumgänglich bis über Olymp. 100 hinunterzugehen, bis zu welcher Epoche in Attischen Urkunden noch immer *O* für *OΥ*, namentlich in den Endungen, herrschend gefunden wird[3]).

---

1) a. O. p. XXVI.

2) S. Böckh Staatshaushaltung II. S. 253 und zu den Schol. Pindar. Ol. 7, 151. S. 180.

3) S. Böckh Staatshaushaltung II. S. 327.

4.

Weihgeschenk eines Kriegers an Pallas Polias, Relief aus dem Blundellschen Museum.

Das Basrelief des hieratischen Stils (denn an den alten wird kein Kenner desselben auch bei flüchtiger Betrachtung desselben denken), welches wir hier weiter behandeln, ist zwar auch schon herausgegeben, aber in einem Werke, das auf dem Continent und selbst in England ungemein selten ist, nämlich: Engravings and etchings of the principal statues, busts, basreliefs, sepulcral monuments, cinerary urns, in the collection of H. Blundell Esq. at Ince. 1809. 2 Vol. folio. Es enthält gegen 150 Tafeln, auf denen einzelne oder mehrere Stücke der von Harry Blundell angelegten Sammlung zu Ince bei Liverpool, wie es scheint, ohne sonderliche Genauigkeit gezeichnet sind mit darunter gedruckten kurzen und wenig ergründenden Bemerkungen. Hier zieht uns ausser dem mit viel Anmuth behandelten Tempelstil besonders der Gegenstand an, der durch Zusammenstellung von zwei andern Bildwerken sehr verwandter Darstellung seine völlige Erklärung erhält. Das eine, schon von Visconti und Petit-Radel richtig gedeutete, besass ehemals Winckelmann; jetzt befindet es sich im Louvre und ist abgebildet in den Monumens du Musée Nap. T. 4. pl. 11. p. 33[1]). Man sieht hier Victoria geflügelt zur linken Seite, in der Rechten eine Palme oder ein Aplustre (so meint Visconti, doch ist die Sache am Marmor selbst nicht mehr zu erkennen), zur Linken einen Krieger in Helm und Brustharnisch mit geneigtem Kopfe und in der Rechten eine Lanze, von der man jetzt aber nur eben noch die Spur sieht, gesenkt zur Erde haltend, in der Mitte von vorn eine kleine Statue der Pallas auf einer Säule, um die sich eine Schlange windet, die zugleich aus einer von der Victoria vorgehaltnen Schale trinkt[2]). Unten liegt an diesem Pfeiler eine kreisförmige Tafel, die ein Schild sein kann, aber mir bei Besichtigung des Monuments eher ein

---

1) vergl. Clarae's Catalogue n. 175.

2) Die Schlange hat jetzt zwei Köpfe, aber der rechts vom Pfeiler ist ergänzt.

Rad schien[1]). Der Stil dieser Composition ist ebenfalls der sog. hieratische. Das andre Monument hat Topham 1725 in Griechenland, ungewiss wo, gefunden und nach England gebracht, wo es aus den Händen von Sir Joseph Banks und A. C. Frasen 1780 an das britische Museum gekommen ist. Combe giebt eine Abbildung und Beschreibung davon; Description of the anc. sculpt. in the British Museum T. 1. pl. 40[2]). Hier sieht man zwischen zwei Pilastern zur Rechten wieder einen Krieger mit gesenktem Speere, wie es sich ziemt der Gottheit zu nahen, links eine weibliche Figur, welche aus einer Kanne in eine Patere Wein zu giessen scheint, den sie eine Schlange trinken lässt, die sich um einen in der Mitte stehenden, ziemlich astlosen Baumstamm schlingt, an welchem eine Tropäe, aus Helm, Brustharnisch und Beinschienen bestehend, aufgerichtet ist. Hinter dem Krieger sieht man den Vordertheil eines Pferdes und dahinter noch den Kopf eines Dieners. — Das Ganze ist in gutem Stil, der an den alten nur in einigen Stücken, z. B. dem getäfelten Gewand um die Hüfte des Kriegers und dem Besatz des Obergewands der Victoria, anstreift, aber leider sehr abgerieben, wozu das etwas starke Relief der Figuren beigetragen. Theils über, theils unter dem Basrelief ist auf derselben Tafel eine Inschrift, von der indessen Anfang und Ende fehlt; das Erhaltene besteht ganz aus Namen, auf die wir ein wenig später wieder zurückkommen werden. Das dritte Basrelief, das Blundell'sche, zeigt ebenfalls eine weibliche Figur, aber mit Flügeln, die aus einer Kanne in eine Patere Wein zu giessen scheint, den sie eine um den Stamm sich schlingende Schlange trinken lässt, und vor welcher auf einer Säule eine Statue der Pallas steht, während unterhalb des Stammes an ihr angelegt ein Brustharnisch sichtbar wird. Die Vergleichung nun dieser drei Kunstdenkmäler zusammen gewährt den vollständig begründeten Schluss, dass Visconti das zu Paris ganz richtig als ein Siegsopfer eines Athenischen Feldherrn an Pallas Polias gedeutet habe, indem

1) **Winckelmann** Monum. ined. n. 120. p. 160 sah Philoktet an dem Altar, den Jason zu Lemnos baute, von der Schlange verwundet.

2) vergl. Synopsis of the Contents of the British Museum. (1821). 3, 41. p. 86.

nur hieraus alle Einzelheiten sich ganz vollständig erklären. Alle drei Reliefs haben gemein 1) die Figur der Pallas[1]) auf einer Säule, ohne Zweifel das aus Olivenholz verfertigte Holzbild, dem bei jedem Panathenaischen Feste ein neuer Peplos umgelegt wurde[2]). Der Peplos liegt mit der breiteren Mittelfalte über dem Chiton, darüber ein Diploidion und die Aegis; es ist dies das vor Phidias Zeiten herrschende und allgemeine Costüm der Göttin. 2) Die Figur der Nike, die auf dem Blundell'schen Relief geflügelt, auf den beiden andern ohne Flügel ist und darum auch vielleicht für eine Priesterin der Göttin gelten kann. Statt das solche Figuren sonst als libirend dargestellt werden, lässt sie hier in engerem Bezuge auf den bestimmten Cultus das heilige Thier der Gottheit aus der Schale trinken. 3) Die Schlange als *οἰκουρὸς ὄφις*. Partial dagegen finden sich in einem oder zwei dieser Bildwerke folgende Stücke. 4) Der siegreiche Held, der aber vielleicht auch dem Blundell'schen nicht ursprünglich fehlte, sondern nur links weggebrochen ist. 5) Die Tropäe oder wenigstens ein Thorax, den aber in dem Pariser das Aplustre in der Hand der Victoria zu ersetzen scheint. 6) Der heilige Oelbaum, *ἐλαία πάγκυφος* auf dem britischen Relief. 7) Das Rad am Pfeiler als Symbol der Göttin, die den Erechtheus die Kunst Viergespanne zu lenken gelehrt[3]). — Wie sicher eine Erklärung steht, aus der sich so die Bedeutung jeder Einzelheit nachweisen und die Composition in ihren verschiedenen Variationen gleichsam auflösen lässt: braucht kaum gesagt zu werden.

Aber die Zeit wird sich schwerlich aus dem Stil bestimmen lassen, obgleich darin die drei Denkmäler unter einander abweichen und scheinbar verschiednen Kunstepochen angehören. Andre Indicationen aber haben wir nur bei dem Relief im britischen Museum, nämlich die Inschrift, die eine grosse Anzahl Namen im Dativ aufzählt, und zwar mit Beifügung der Vaterstädte. Es sind dies ein Alipherner, Kaphyer, Tegeat, Trözenier, Lebadeer, Larymnäer, zwei Delpher, zwei Elateer, ein Abäer, Opuntier, Skarpheer, Echi-

---

1) [Müller irrt. hieriro: die Figur der Pallas fehlt in Nr. 2].

2) S. Poliadis sacra et aedem — p. 25. [unsere Ausgabe I. p. 114] vergl. noch Diodor. Fragm. 14 p. 640. Wessel. Plutarch Fragm. 10 p. 291. Hutt.

3) Meursii de regg. Atheniens. II. 1. p. 631.

näer, Pharsalier, Skotussäer, Aegeat, zwei Metropoliten, ein Phalannäer, zwei Chalkedonier, zwei oder drei Byzantier. Es muss sich geschichtlich nachweisen lassen, wann diese Städte mit Athen zur Ausführung eines kriegerischen Unternehmens — denn auf ein solches weist doch offenbar die Tropäe des Bildwerks — verbunden waren, obgleich die Ausmittelung vielleicht weitläuftige Vorarbeiten und Nebenuntersuchungen erfordern wird, wenn nicht irgend ein glücklicher Blick diese ersparen sollte. Auffallend sind die Delpher, die sonst nur an heiligen Kriegen Theil nahmen, dabei, und der Aegeat unter Bürgern von freien Städten, da doch Aegä den Macedoniern angehörte. Wahrscheinlich stammt die Inschrift aus ziemlich später Zeit, nicht lange vor dem Untergange der griechischen Freiheit[1]), aus den Zeiten des Achäischen und Aetolischen Bundes; doch ich will einer genaueren Untersuchung nicht vorgreifen, zu der die Erklärung des Basreliefs den Weg gebahnt zu haben scheint.

1) Darauf führt auch der Gebrauch von *EI* für lang *I*. Dass die Inschrift attisch sei, wird nicht durch Formen wie *Δαμόδικος* aufgehoben, da bei den Namen von Personen der Dialekt ihrer Heimath öfter zum Theil beibehalten wird.

Nachrichten über einige Antiken-Sammlungen in England.

1825.

Die Sammlung des Marquis von Landsdown ist in Shelburnehouse in Perkley-Square, Westminster [1]) in mehrern Räumen aufgestellt. Die bedeutendsten und schönsten Stücke stehen in einem besonders dazu eingerichteten, sehr eleganten Salon, und erhalten das Licht durch Fenster in dessen gewölbter Decke, die andern befinden sich in der Bibliothek, dem Speisesaal, auf dem Flur und an der Treppe. Die Gesammtzahl der antiken Gegenstände, Statuen, Büsten, Basreliefs, Candelaber, Urnen, über welche ich mir etwas angemerkt — und ich glaube, dass diess bei allen, die ich gesehn, geschehen — beträgt 89, von denen ich hier natürlich nur erwähnen werde, was sich durch Schönheit der Darstellung oder Eigenthümlichkeit des Gegenstandes auszeichnet. Eine Hauptstatue kennen viele Leser dieser Blätter aus den Specimens of ancient sculpture, die die Gesellschaft der Dilettanten durch Payne-Knight herausgegeben: den jugendlichen Herakles in heroischer Grösse, den Nr. 40 unter den Kupfertafeln ziemlich treu darstellt, und die Beschreibung mit Lob überhäuft, das, so enthusiastisch es auch

---

[1]) Einige Worte über die Antiken in dieser Sammlung finden sich in Goede's England, Wales, Irland und Schottland; zweite Aufl. Th. 4. S. 43.; ein weder vollständiger noch sonst genügender Catalog in Dallaway's Anecdotes of the Arts in England p. 340 ff., in der französischen Uebersetzung mit Noten von Millin T. II. p. 86.

ausgesprochen wird, doch keineswegs übertrieben genannt werden darf. Diesem Herakles entspricht als Gegenstück eine ebenfalls vorzügliche Statue des Hermes, die nach Dallaway's Angabe, bei dem sie Nr. 6 ist, von Gavin Hamilton zu Tor-Colombano ausgegraben wurde. Sie ist in derselben Grösse, wie die des Herakles und hat in Stellung und Draperie viel Aehnlichkeit mit dem Hermes des Vaticans, den man vor Visconti Antinous und Meleager, und die Franzosen le Lantin nannten. Die Chlamys liegt eben so auf der linken Schulter, windet sich um den linken Arm und fällt dann weiter herab. Hermes ist in dieser wie in allen ähnlichen Darstellungen offenbar als Vorsteher der Gymnastik gedacht, an den Knaben und Jünglinge ihr Flehen um Kraft und Sieg richten. Der zur rechten Seite gesenkte Kopf und das sanfte Lächeln, das den feinen Mund umschwebt, verheisst der Bitte Gewährung. Der Körper zeigt die gymnastische Schönheit des reiferen Epheben; die Formen des Kopfes kommen denen des jungen Herakles näher als gewöhnlich, namentlich in der stark vortretenden Unterstirn. Die Nase hat die kurze und quadrate Form, die zum Attischen Hermesideal gehört; die Locken sind etwas stärker und minder anliegend, als sie der Gott sonst zu haben pflegt. Modern aber mit Geschmack ergänzt sind an dieser vortrefflichen Statue das rechte Bein mit der Palme, der linke Fuss und die rechte Hand; der herabfallende Zipfel der Chlamys ist versehrt und durch die Ergänzung verworren. Dass dieselbe Sammlung einen sehr schönen Kopf des Hermes als Knaben besitzt, in dem die holdeste Schönheit den leisen Ausdruck von Schalkheit kaum bemerken lässt, ist aus den Specimens bekannt. Die Statue des Sandalenbinders, die Gavin Hamilton 1771 zu Pantanella ausgrub, wie Dallaway meldet, stimmt ganz mit der zu Paris überein, die nun allgemein Jason heisst, auch in der etwas magern Behandlung des muskulösen und nicht durchaus edel gebildeten Körpers. Neu daran ist das linke Bein vom Knie abwärts, der rechte Fuss, der rechte Arm vom Ellenbogen ab und der linke ganz, ein Stück des Halses und Alles was zum Tronk und zur Basis gehört, aber alles diess ganz richtig ergänzt, indem den neuen Bildhauer die Vergleichung jener, ehemals zu Versailles befindlichen Statue leitete. Dagegen ist gewaltig gefehlt worden bei Ergänzung eines Disco-

bolen, aus dem der Restaurator einen Diomed nach dem Palladienraube gemacht hat. Diesem gehört der linke gegen das Knie gekehrte Arm mit dem Palladium, fast der ganze rechte emporgehaltne, der Kopf und beide Füsse, der rechte vom Knöchel, der linke von der Wade abwärts. Das übrige ist ein Torso des bekannten Discusschleuderers, und keiner der schlechtesten. Ich bemerke hierbei, dass von diesem Werk des Myron nun schon im Ganzen acht Nachbildungen zu öffentlicher Kunde gebracht sind, erstens der Vaticanische aus der Villa Hadriani, zweitens der am Esquilin ausgegrabne in der Villa Massimi, dann der als Gladiator restaurirte in dem Capitolinischen Museum, weiter der zu Florenz unter den Niobiden, und ein Endymion in derselben Gallerie, sechstens der bronzene in München, den Hirt als solchen erkannt, siebentens der Townley'sche nun im Brittischen Museum aufgestellte, endlich dieser sogenannte Diomed: [1]) wozu noch ein Bruchstück in der Villa Pamphili zu Rom und ein Arm im Pallast Pitti zu Florenz [2]) hinzukommen. In der Nähe steht eine Amazone, die ebenfalls Gavin Hamilton zu Columbano gefunden, im kurzen hochaufgeschürzten Chiton, der nur wenig von der rechten Brust bedeckt, den rechten Arm über das Haupt gelegt, den linken auf einen Pfeiler gestützt. Aber dieser ist zur Hälfte, jener fast ganz ergänzt, so wie die Beine unterhalb der Kniee. Der Kopf dagegen scheint dazu zu gehören, er hat die runden vollen Formen und den schmerzlichen Ausdruck, der bei Amazonenstatuen so gewöhnlich ist, obgleich hier von einer Verwundung nichts angedeutet ist. Die Darstellung stimmt im Allgemeinen mit der Amazone des Vaticans überein, die bei den Französischen Archäologen Molpadia hiess; noch mehr Aehnliches zeigt in Stellung und Bekleidung eine Statue zu Oxford, (Marmora Oxon. ed. Chandler P. I. n. 15.) nur dass dieser ein Minervenkopf sehr unpassend aufgesetzt und der rechte Arm uugeschickt ergänzt ist. Ob die sitzende Matrone in heroischer Grösse eine Hera sei, wird sich schwer entscheiden lassen, da der Kopf, der allerdings einer solchen angehört, hinzugefügt ist. Die Bekleidung passt zu dieser

---

1) Die Statue bei Mercurial. de arte gymnastica p. 66. übergehe ich, weil es unbekannt ist, wo sie jetzt steht.

2) Mercurial. a. O. p. 76.

Voraussetzung; sie besteht aus einem dünnfaltigen und dem Leibe zierlich anliegenden Chiton, und einem vom Haupt über die linke Schulter in den Schooss fallenden Obergewand. Eine andre matronale Göttin von heroischer Grösse, breiter Statur, aufrechter Stellung, ist wohl für eine Demeter zu halten; der Kopf trägt den Charakter der Mütterlichkeit, aber die vollen Haarlocken liegen minder geordnet an der Stirn hin, als es dem Costüm der Hera geziemt. Die sehr schön behandelte Draperie besteht aus einem Chiton und einem kürzeren Ueberkleid, welches wohl am besten Diploidion genannt wird, beide Kleider sind an der linken Seite eigentlich offen und liegen nur in breiten zierlichen Falten in einander; ein Gürtel unter der Brust und ein breites Band, das von der rechten Schulter queer über die Brust geht, bestimmen den Faltenwurf dieser Stelle. Ein Amor-Harpokrates, etwas über die gewöhnliche Grösse des Knabenalters, das er darstellt, mit einem Lotuskelch auf dem Kopfe, den Zeigefinger auf dem Mund, in der Rechten ein Füllhorn tragend, wovon wenigstens ein Stück antik ist, ist ein Werk späterer Zeit und aus dem Verfall der Kunst. Der langgezogne Leib ist ganz ohne gehörige Musculatur; die Beine grösstentheils ergänzt. Auch die Leda mit dem Schwan ist von sehr mittelmässiger Arbeit. Ein sehr dünnes, durchscheinendes Gewand bedeckt die linke Seite der Brust und des Leibes; mit dem linken Arme hebt sie ein weites Obergewand auf, das segelförmig zurückfliegt. Bei einem Knaben Herakles ist das muntere, lächelnde Gesichtchen mit der Löwenhaut und Keule, die er schon in der Rechten trägt, in einen interessanten Contrast gestellt. Eine Gruppe von Amor und Psyche, die ebenfalls einer Nachgrabung Gavin Hamilton's in der Pantanella verdankt wird, ist von sehr geringem Kunstwerth, aber des Dargestellten wegen interessant. Psyche hält in der Rechten eine kleine Fackel, in der Linken einen Schmetterling, den sie daran versengt hat; Amor lehnt sich über ihre linke Schulter und betrachtet aufmerksam das sich krümmende Insekt. Die Figuren sind in Lebensgrösse, sie sollen als Knabe und Mädchen erscheinen, aber die Gesichter sind ältlich und die Körper ohne das Gepräge der Jugend. Schwerlich ist diese Gruppe vor dem dritten Jahrhundert n. Chr. gearbeitet. Neu ist daran nur Amors linker Arm und die Beine von den Knieen ab, an der Psyche ist

ziemlich Alles antik. Die colossale Artemis im Vorsaa hat ziemlich die Stellung der Versailler; sie ist ohne sorgsame Ausführung des Einzelnen für den allgemeinen Effekt gearbeitet; Manches daran ist trefflich, wie die Falten, die der hochgeschürzte Jagdchiton um den die Hüften umgebenden Gurt wirft. Ergänzt sind die Beine vom Knie ab, und grösstentheils auch die Arme. Unter den Büsten verdienen mehrere von colossaler Grösse aufmerksame Beachtung. Ein Zeuskopf von erhabenem Charakter und gutem Style zeichnet sich dadurch aus, dass die Haare vom Mittel der Stirn sich ungewöhnlich hoch emporbäumen, um dann in desto längern und fliessendern Wellen nach beiden Seiten herabzufallen. Eine Büste der Pallas stimmt mit der Albani'schen ziemlich überein. Ein Kopf in sogenannter heroischer Grösse, in der Bibliothek aufgestellt, gehört einem Antinous-Bacchus an; er ist Nr. 18. bei Dallaway und heisst dort: tête d'Antinous deifié, comme Osiris, trouvée à la Pantanella. Die grossartigen, idealen Züge des Gesichts geben ihm eine ausgezeichnete Stelle in der Reihe der Antinousbildungen; die Haare liegen in langen Wellen um die Stirn und fallen dann in geringelten Locken herab, ungefähr so wie in der herrlichen Büste von Villa Mondragone, die jetzt das Louvre ziert. Zwei Köpfe aus dieser Sammlung geben die Specimens Pl. 7. und 27., über die unsre Notizen keinen Nachtrag gewähren. Andre eigentliche Porträtbüsten übergehend fügen wir lieber die Beschreibung einiger Basreliefs hinzu. Zuerst eines runden Altars mit Figuren in einem Styl, der den ältern mit Geschmack und Zierlichkeit nachahmt. Diese Figuren umgeben selbst wieder einen Altar in Basrelief, der eine Nachbildung des grössern ist und über dessen Gebrauch im Bacchischen Cultus Aufschluss giebt. Denn von diesem Altar rechts (wobei wir uns nach der Stellung des Beschauers richten) steht ein sogenannter Indischer Bacchus als σφηνοπώγων, lange Haarflechten auf Schulter und Rücken, um die Mitte des Leibes mit einem Bocksfell umgürtet, welches über dem langen faltenreichen Gewande liegt. Dass man sich indess unter dieser Figur hier nur einen Bacchuspriester zu denken habe, beweist deren Handlung; er libirt auf dem Altar aus einer Henkelkanne, die er in der Rechten hält; in der niedergehaltnen Linken trägt er ein andres herzförmiges Gefäss. Den übrigen Theil

des Umkreises füllen drei Bacchen in exstatischer Bewegung aus; die dem Priester zunächst stehende ist dieselbe höchst reizende und anmuthige Gestalt, welche auf dem Basrelief im Brittischen Museum Sixt Room Nr. 17*, und eben so auf der bekannten Vase des Sosibios (Nr. 332 in Clarac's Catalog) vorkommt. Auch die unmittelbar dahinterstehende kommt auf der letztgenannten Vase vor; deren Figuren überhaupt ziemlich alle in andern Compositionen nachgewiesen werden können, und sicherlich von mehrern ältern Kunstwerken zusammengetragen sind. Die dritte Mänas, welche auf der andern Seite des Altars dem Priester gegenüber steht, und mit rückwärts geworfnem Kopfe in enthusiastischer Bewegung ein Rehkalb zerreisst, ähnelt sehr der in Villa Borghese St. 2. Nr. 14., jetzt im Musée Royal zu Paris, Clarac Nr. 283., welche die Herausgeber Winckelmanns, freilich nur aus sehr unbestimmten Gründen, für eine Copie eines Skopadischen Werkes halten. Ein andres Bacchisches Relief, das in der Mauer an der Treppe eingesetzt ist, ist aus später Zeit von mittelmässiger Arbeit und stellweise restaurirt; doch will ich die ziemlich zahlreichen Figuren desselben von der linken Hand anfangend aufzählen, und kurz bezeichnen. Zuerst, in der Reihe des Zuges zuletzt, ein Satyr mit einem Trinkhorn in der Hand; dann Bacchus mit Ariadnen auf einem Wagen fahrend; Amor auf dem Rücken eines citherspielenden Centauren stehend und ihn zügelnd; ein andrer Centaur die Flöte spielend; ein tanzender Pan, der mit dem erhobnen Fusse auf den Deckel einer Cista mystica schlägt; ein Satyr ein Pedum schwingend; eine Baccha Cymbeln schlagend; eine andre die Flöte blasend, eine dritte auch als Cymbelschlägerin; ein ältrer Satyr mit Panskopf als Choreg des Zugs. Es erhellt aus dieser Beschreibung die Identität dieses Basreliefs mit dem bei Cavaceppi Racc. T. 2. tb. 58. abgebildeten; nur erscheint hier die drittletzte Figur, welche man von hinten sieht, als Satyr. Dagegen ist ein Basrelief der Sammlung, das den Raub der Persephone darstellt, so viel mir bekannt, weder irgendwo abgebildet noch beschrieben, und demnach eine neue Zugabe zu den von Welcker aufgezählten. Hier sieht man zur linken Hand zuerst Demeter auf einem Wagen stehend, vor dem zwei ausnehmend kleine gallopirende Pferde gespannt sind; unter diesen liegt Gäa als halbbekleidete Frau, neben ihr steht ein kleiner Knabe beschäftigt, ein Füll-

horn aufzurichten. Hinter den Pferden sieht man eine weibliche Figur in schnellem Laufe; eine andre führt den Wagen. Vor dieser kniet eine weibliche jugendliche Gestalt neben einem Korbe, eine der Gespielinnen der Persephone oder die Göttin selbst, als Blumen pflückend. Dann folgt Pallas, von der man den Rücken sieht, den Hades beim Arme fassend und zurückzuhalten strebend. Hades selbst ist nackt; er steht auf einem sehr kleinen Wagen, und man sieht ihn von hinten. Das Uebrige ist abgebrochen; auch sind mehrere Köpfe und vorspringende Extremitäten ergänzt. Die Arbeit ist mittelmässig. Eine andre Tafel mit Hautrelief ist interessant als ein sehr vollständiges und ausführliches Ehrendenkmal für einen Musiker oder Poeten; die angeführte Kupfertafel der Raccolta beweist, dass sie auch aus Cavaceppi's Ergänzungswerkstatt hervorgegangen ist, und erlaubt uns hier mehr eine Erklärung als Beschreibung des Ganzen zu geben. In der Mitte steht der Geehrte selbst in eine Toga gekleidet und in der Linken ein Saiten-Instrument von einer länglichen Form haltend, vor ihm steht Pallas einen Lorbeerzweig tragend, mit dem sie ihn ohne Zweifel bekränzen will. Hinter dieser folgen, dem Beschauer zur rechten, eine Figur im Musencostüm mit der Kithar in der Linken, zu Füssen ein Gefäss, das mir ein Dreifuss zu sein schien; ich glaube, dass der Künstler einen Apollon Musagetes wollte. Weiter schaut aus dem Hintergrunde ein jugendlicher Kopf hervor, in dem ich den Errichter des Denkmals vermuthe. Dann folgen vier Musen, die erste in breiter, gerader Stellung mit einer grossen Kithar, Terpsichore, die andre (die ich auf Cavaceppi's Kupfertafel vermisse) sich vorn anlehnend und aufstützend, wie sonst Polyhymnia, dann Urania mit der Kugel und Kalliope auf Wachstäfelchen schreibend. Nach der andern Seite steht auf diesem sehr symmetrisch angeordneten Relief, hinter dem Poeten, Hermes, der sein Gesicht einer Muse zuwendet und den rechten Fuss auf dieselbe Erhöhung mit ihr setzt. Dieser höher gestellte Fuss bezeichnet sonst die Melpomene, wozu auch die neben ihr auf einen Pfeiler gestellte Kithar, noch mehr die Maske zu Füssen passt, die indess auch zwischen der Urania und Kalliope liegt. Dagegen ist nicht zu zweifeln, dass auch die unmittelbar dabeistehende Muse eine Melpomene vorstellen soll; die Attribute, Fackel, Keule und

eine Maske mit dem tragischen Onkos in der Haud reden hier deutlicher. Auch folgt unmittelbar Thalia mit Maske und Pedum, in schreitender Bewegung. Dann kommt Euterpe die Doppelflöte führend, zuletzt aber wieder Polyhymnia, die man an der ruhigen Stellung und den in das Gewand gewickelten Armen nicht verkennen kann. Dass auf diese Weise zwei Musen doppelt da sind, und zwei andre dafür fehlen, ist bei einer Composition eines spätern Zeitalters nicht zu verwundern, zu der der Künstler aus frühern von Figuren zusammenlas, was seinem Geschmacke am meisten zusagte, ohne weiter viel nach der Bedeutung derselben zu fragen.

Ich breche hier ab, obgleich die Sammlung noch manche gute Statue, manche vorzügliche Büste und ein und das andre interessante Basrelief besitzt. Nur erwähne ich noch einen Stuhl aus Marmor, der aus irgend einem Tempel des Apollon herzustammen scheint. Denn an der Lehne sieht man in halberhobner Arbeit, die auf das zierlichste und sauberste ist, eine Schlange nebst einem Bogen und einem Köcher mit breitem schönverziertem Bande; über dem Sitze liegt ein Mantel aus starkem Zeuge mit langen und feinen Fraugen an beiden Seiten; die Füsse haben am obern Ende über der Fläche des Sitzes Greifsköpfe und enden unten in Greifsklauen. Das Ganze ist ungemein wohl erhalten; und dass es antik sei, bezweifelte ich wenigstens nicht als ich es sah.

Ohne uns an irgend eine lokale Ordnung zu knüpfen, gehn wir unmittelbar zu einer Sammlung über, die zwar nicht an Pracht der Aufstellung, denn sie ist in viele Zimmer vertheilt, und nicht alle Stücke derselben stehn günstig, aber an Zahl werthvoller und merkwürdiger Gegenstände der Landsdown'schen gleichkommt, oder sie noch übertrifft. Es ist diess die Sammlung des Carls von Egremont zu Petworth in der Grafschaft Sussex, die ursprünglich ein Architekt Brettingham für den Herzog von Sommerset zusammenbrachte. Ich konnte von der Zeit gedrängt nur einige Stunden darin verweilen, ohne dass mir irgend ein Catalog zur Hand war und die Haushälterin, der gewöhnliche Mystagog der Kunstschätze Englands, irgend eine Auskunft gewähren konnte; doch wurde es mir bei eifrigem Gebrauche von Auge und Hand möglich, von 76 Stücken derselben

Notizen, zum Theil ziemlich ausführliche, auf das Papier zu werfen; wobei nichts irgend bedeutendes übergangen sein kann. Dallaway's Verzeichniss enthält 51 Stücke, neun sind in den ersten Band der Specimens aufgenommen, drei in Cavaceppi's Raccolta. Der Priesterknabe, der ein Opferschweinchen vor sich herträgt, in den Specimens Plate 68. fällt dem Eintretenden zuerst in die Augen; der dort gegebne Stich ist ziemlich genau, nur dass der Kopf jugendlicher ist als in der Zeichnung, und eine gewisse priesterliche Würde und einen Ausdruck von Heiligkeit trägt, der mit dem untergeordneten Geschäft verglichen den Beschauer lächeln macht. Die Arbeit ist, wie Payne-Knight sehr richtig sagt, in a broad good style, wie sich für ein Nebenwerk ziemt; vom Verfall der Kunst ist indess eigentlich noch Nichts zu bemerken. Der daneben stehende Silen, abgebildet in den Specimens Pl. 69., ist von weit geringerem Verdienst der Arbeit und in manchen Theilen sehr vernachlässigt; doch ist die Anlage und Zeichnung des Ganzen mit Geschmack gemacht. Der aus Ruthen geflochtne, auf einer Seite höhere auf der andern niedrigere und mit Gewand reichlich verhüllte Korb, den er auf dem Kopfe trägt, wird von Payne-Knight Cista genannt; er ist aber ohne Zweifel ein λίκνον oder eine vannus. Eine Statue der Artemis von guten Proportionen zeichnet sich durch das Luchsfell aus, welches das mit einem Gürtel um die Hüfte geschürzte Gewand zum Theil bedeckt. Dallaway nennt es lächerlicher Weise a Faun's skin, worunter Millin eine Nebris versteht und deswegen behauptet: die Statue müsse eine Bacchante, keine Diana vorstellen. Dagegen beweist indess schon der Köcher, der am Tronk zur Linken angebracht ist, und der Hund daneben. Der Kopf ist aufgesetzt; die rechte Hand, der linke Arm und sonst einige unbedeutende Stücke neu. Auch diese Sammlung hat eine Amazone in der Stellung der in Paris und im Capitol befindlichen, verwundeten. Sie ist über Menschengrösse, und neu daran die Beine unterhalb der Knie, Stücke der letztern, der erhobne Arm, die Pelta zu Füssen; der zur rechten geneigte Kopf dagegen scheint alt und ist von schönen Umrissen. Daneben steht die Statue einer Frau mit reicher und geschmackvoller Draperie, deren Anlage mit der Matrone aus Herculanum im Museum zu Dresden grosse Aehnlichkeit hat. Nur liegt an der zu Petworth

der rechte Arm dem Körper an und ist ganz in Gewand gewickelt, der linke dagegen ist zum Theil frei und zieht einen Zipfel des Gewands gegen die Schulter nach derselben Seite. Der sogenannte Philosoph aus Pallast Barberini, Nr. 1. bei Dallaway, ist eine Statue aus Römischer Zeit; das Obergewand zieht sich in langen scharfgezognen und ununterbrochnen Falten von der einen Schulter nach dem rechten Knie herüber, und ist von ziemlich roher Arbeit. Der Kopf ist aufgesetzt, und nach der Arbeit zu urtheilen aus der Zeit der Antonine. Besser ist die eben daher gekommene Porträtstatue eines ältern Mannes, in bequem hingelehnter Stellung, die Dallaway unter Nr. 2. verzeichnet. Der Kopf schien mir dazu zu gehören. Der Ganymed mit dem Adler ist aus Cavaceppi's Restaurationswerkstätte hervorgegangen, und Racc. I, 13. abgebildet. Ergänzt ist der rechte Arm des Ganymed und der Rücken des Adlers, eben so der Kopf des Jünglings, dem Cavaceppi mit richtigem Sinne die weichen, indolenten Züge und die vollen dichten Locken, die allen Phrygischen Gestalten gemein sind, gegeben hat. Die Statue d'une Imperatrice en Cérès Nr. 24. ist über Menschengrösse; eine Demeter ist sie blos durch Restauration geworden; doch wollte auch der alte Künstler in ihr ein Porträt idealisiren. Die Haare sind auf eine überaus zierliche Weise angeordnet, über der Stirn unter dem Diadem liegt eine Reihe runder gebohrter Löckchen, am Halse herab lange drahtförmige Locken. Die Bekleidung besteht aus einem linnenen, sehr fein gearbeiteten Chiton, der sich in ziemlich geraden senkrechten dünnen Falten an den Leib legt, das Obergewand ist um den Unterleib und die Beine geschlagen. Sie steht bei Cavaceppi T. I, 12. unter dem Namen einer Agrippina. Die Statue der Hera ist in Hinsicht der Draperie vorzüglich zu nennen, besonders schön sind die runden und bauschigen Falten, die das um die Hüfte gezogne und vom linken Ellenbogen und Arme gehaltne Obergewand da bildet, wo es festgehalten wird. Der rechte Arm lag an einem Scepter, die Stellung der Figur im Ganzen ist der im Pio-Clementinum Tb. 2. ziemlich ähnlich. Der Apollon Musagetes, etwas unter Lebensgrösse, ist zwar in den Specimens Pl. 62. abgebildet, aber wie der Text eingesteht, nicht eben treu. Wir fügen zu Payne-Knight's Berichtigungen noch hinzu, dass der Ausdruck des

Gesichts ein ganz andrer ist im Original als im Kupferstich, indem dieser Apollon weder unbefangne Heiterkeit noch auch die rauschende Begeisterung, wie andre Musagetenbilder, sondern tiefes Nachsinnen und ernste Ueberlegung in Blick und Miene trägt. Auch ist der Abbildung nicht anzusehn, dass der jugendlich und rundlich geformte Kopf etwas nach der linken Schulter geneigt ist. Der Draperie, die dieser Statue ebenfalls eigenthümlich und von der andrer Musageten wesentlich verschieden ist, gebührt das grösste Lob; die Zwischenfalten, die sich in den Tiefen des grossen schwer herabfallenden Gewandes bilden, sind aufs zarteste und schönste ausgeführt. Der junge Satyr, der am Tronk die Inschrift: Ἀπολλώνιος ἐποίει trägt, ist von vorzüglicher Schönheit. Die Umrisse des Körpers haben etwas ungemein Leichtes, Fliessendes und Edles, und den Satyr erkennt man fast nur an dem thierischen Schweife. Die schönen Beine sind glücklicherweise ganz erhalten; die übrigen Ergänzungen zeigt Dallaway an. Dieser Compilator von Catalogen nennt eine andre colossale Statue Apollon oder Trophonios, von der ich überzeugt bin, dass sie nur einen Bacchus darstellen kann. Der Gott lehnt sich in einer bequemen und weichen Stellung auf einen Baumstamm zur Rechten, auf dem eine Chlamys mit einem runden Kopfe liegt, und um den sich eine Schlange windet. Die rechte Hand hebt er gegen den Kopf, die linke lässt er lässig an der Hüfte herabfallen. Der Körper hat, jene Richtung nach der Seite ausgenommen, eine gerade Haltung, so dass er von der linken angesehn, aufrecht erscheint. Das Gesicht hat runde und volle Formen; um Augen und Mund schwebt ein eigener schwermüthiger Zug. Das Haar ist von einer Mittellinie, die vom Scheitel zur Stirn führt, auseinander gestrichen. Auch der Hals hat eine gewisse weiche Fülle, die gleichmässig über alle Körperformen verbreitet ist. Ich glaube schwerlich, dass ein kundiger Beschauer während der Betrachtung der Statue an Apollon denken kann, obgleich dafür allerdings das Symbol der den Baumstamm umwindenden Schlange angeführt werden kann, von der nur der geringere Theil ergänzt ist. Doch, denk' ich, ist der Charakter und Ausdruck des Gesammten ein wichtigeres Merkmal als das einzelne Symbol. Es ist merkwürdig, dass eine sehr ähnliche Figur sich noch in einer andern Sammlung Englands,

bei Thomas Hope Esquire zu London findet. Auch diese ist colossal, lehnt sich zur Rechten auf einen Baumstamm, und hat einen ganz Bacchischen Charakter, wozu auch der trübe, unsichre Blick gehört. Nur haben die Wangen etwas Mattes, Welkes und Unedles in der Form, was mehr bei den höhern Gattungen der Satyrn gefunden wird als bei dem Gotte selbst. Das Haar ist dagegen gerade so angeordnet wie bei der Statue des Lord Egremont mit einer Mittelfurche von Scheitel zu Stirn. Unter dem aufgelehnten Arme des Gottes, in geringer Entfernung von dem Baumstamme, steht die zarte Figur eines Knaben von funfzehn oder sechszehn Jahren, in bedeutend kleineren Verhältnissen als die Hauptfigur, der sie nur bis an den Nabel reicht, in gerader ruhiger Stellung. Der Kopf desselben ist neu, das Uebrige alt, aber ob es ursprünglich und von jeher zur Gruppe gehört hat, möchte ich nicht mit Bestimmtheit versichern. Wenn diess der Fall, so ist es der junge Mundschenk des Bacchus, für den die Mythologie so viele Namen hat. So viel über diese eigenthümliche Darstellung des Bacchus. Wir fahren in der Beschreibung der Egremontschen Sammlung fort. Ein S a t y r in der Stellung des Capitolinischen, den man für eine Nachbildung des *περιβόητος* von Praxiteles zu halten übereingekommen ist, drückt die lästige Ruhe einer ländlichen Natur sehr gut aus, und in den runden jugendlichen Umrissen der Figur zeigt sich die Hand eines guten Arbeiters. Der aufgesetzte Kopf, mit herabfallenden vollen Haaren, scheint antik. Auch der Athlet, der sich einölt, ist eine gute Figur, er giesst das Oel aus einem, vom Ergänzer hinzugefügten, Fläschchen in die vor Brust oder Leib gehaltne linke Hand. Der etwas rechts gebeugte breitwandige Ephebenkopf hat einen ernsten Ausdruck. Die Ergänzungen zeigt Dallaway No. 12. richtig an; der Tronk mit dem Striegel gehört dazu. Höchst anmuthig ist eine jungfräuliche Figur in Lebensgrösse, die sich mit dem rechten Ellenbogen auf einem Baumstamm stützt, auf dem ein Obergewand liegt, welches von da auf den rechten etwas vorgestellten Schenkel fällt, und Knie und Bein bis zum Spann des Fusses bedeckt. Sonst ist sie nur mit einem dünnen Chiton und einem Diploidion bekleidet, jener reicht bis zum Knie, dieses an die Hüften; beide sind durch ein Band unter der Brust und querüber festgehalten, und liegen

dem Körper in engen Falten an. Der rückwärts gebeugte Oberleib und die eingeschmiegte rechte, wie die hervortretende linke Hüfte geben der Stellung eine eigenthümliche Anmuth. Der zierliche Kopf hat die Züge der Artemis, die vollen Locken der Haare werden durch ein Band über der Stirn zusammengehalten. Neu sind nur die beiden Füsse und die Hände, deren Erhaltung uns vielleicht durch bestimmte Attribute die Deutung der Figur an die Hand geben würde, die jetzt immer sehr misslich bleibt. Am liebsten möchte ich eine Nymphe vom Chor der Artemis in ihr erkennen. Wir könnten dieselbe Benennung von einer andern Figur in Menschengrösse brauchen, die in der linken einen erlegten Hasen hält, wenn nicht die sehr vollständige Bekleidung — der Chiton reicht bis an die Fussknöchel und darüber liegt ein weitläuftiges Obergewand, dass auch den rechten Arm verhüllt — den Gedanken an eine hurtige Jagdnymphe ausschlösse. So ist es wohl rathsamer, diese Statue zu einer Darstellung der Jahreszeiten zu rechnen, unter denen der Herbst unter andern bei Zoega Bassiril. Ant. II, 94. in sehr ähnlicher Gestalt auftritt. Der niedliche runde Kopf zeichnet sich durch die Anlage und den Schmuck der Haare aus, die vom Mittel der Stirn gegen die Ohren gekämmt anliegen, und hier sich in runden Locken kräuseln, über ihnen liegt ein sternförmig ausgezacktes Diadem. Die Arbeit ist im Ganzen gut, und wenig ergänzt ausser Stücken von den mit starken Riemen umwundenen Füssen. Eine andre Statue derselben Sammlung in menschlicher Grösse hat über dem aufgeschürzten Chiton ein Thierfell; da die Brust offenbar männlich, bin ich geneigt, darin einen Hippolytus-Virbius zu sehn, wie Uhden mehrere männliche Figuren im Artemis-Costüm benamt hat. Doch sind Kopf, Arme und Beine vom Knie ab ergänzt, und es fehlt an Mitteln, der Deutung grössre Evidenz zu geben. Die seltsame Figur, die Dallaway's Catalog lächerlicherweise den Apollopriester Helenus nennt, scheint einen Diener irgend eines orientalischen Cultus aus Römischer Zeit vorzustellen. Ich habe Folgendes über die Bekleidung angemerkt. Er trägt ein doppeltes umgürtetes weites in langen geraden Falten herabhängendes Gewand. Ueber diesem hängt von beiden Schultern herab ein Tuch von stärkerem Zeuge, so dass es nach vorn ein Dreieck bildet, dessen

spitzzulaufender Zipfel auf das linke Knie trifft, an welcher Seite das Tuch mit Frangen besetzt ist. Die oberhalb der Ellenbogen abgebrochnen Arme — das Uebrige ist moderne Ergänzung — scheinen mit enganliegendem Leder bekleidet, das auf dem linken eine Falte wirft. Auch die Fussbedeckung war von eigner Art und bestand aus gekreuzten und aus senkrecht herablaufenden Riemen, wie ein erhaltnes Stück des linken Fusses beweist; das Andre daran ist neu. Die Züge des Gesichts sind regelmässig und ohne Individualität; daher der Künstler schwerlich eine bestimmte Person darzustellen beabsichtigt haben kann, die Haare des Bartes und des Kopfes, um den ein Lorbeerkranz liegt, sind in runden Locken mit starken Vertiefungen dazwischen ausgearbeitet. Eine Gruppe von Pan und Olympos kommt ganz mit der Florentinischen (Reale Gall. di Firenze Serie 4. n. 72. 73.) überein. Fügen wir noch die Statue eines Togatus hinzu, in deren Bekleidung auch manches Bemerkenswerthe ist, und einer kleineren Figur in einer Toga mit aufgesetztem Knabenkopf, so haben wir, glaub' ich, alle Statuen dieser Sammlung aufgezählt. Unter den zahlreicheren Büsten und Köpfen wollen wir dagegen nur einige der merkwürdigsten ausheben. Eine Doppelbüste ist der des Brittischen Museums (Third Room No. 17.) sehr ähnlich, die den Namen des Liber und der Libera trägt. Der sehr vortreffliche Kopf einer bejahrten Römischen Matrone, voll Leben und Ausdruck, und von meisterhafter Arbeit, obgleich der Kopfputz zu beweisen scheint, dass er erst in den Zeiten der Antonine gearbeitet wurde, ist durch die Specimens Pl. 72. und 73. schon bekannt gemacht. Eine colossale Büste einer Heroine verdient alle Aufmerksamkeit. Die grossartigen Züge deuten so viel Kraft an, als die weibliche Natur verträgt, ohne über die Gränze zu streifen. Das Haar liegt längs der Stirn gestrichen, die einzelnen Partieen sind nach älterer Kunstweise durch tiefe Furchen gesondert; weiter unten fällt es in langen Lockenflechten am Halse hinab. Das Gewand, welches die Brust bekleidet, ist auf beiden Schultern durch starke Spangen befestigt. Von einer Römischen Büste eines Kindes beweisen schon die eingegrabnen Augenbraunen und die magere Arbeit der Haare, dass sie aus den Jahrhunderten nach den Antoninen stammt; sie wird aber interessant durch das eigne

breite und aus mehrern Lagen Tuch oder Leder bestehende Band, welches aus dem Sinus nach der linken Schulter herum läuft und aus dem ein andres nach unten hervorfällt. Dieses Band findet sich bei einer ziemlichen Anzahl von Statuen, ohne dass es bis jetzt auf eine völlig befriedigende Weise erklärt worden ist. Mir wurde es zuerst merkwürdig bei einer Statue in Dresden: Zimmer 8. n 1. S. 319. in Wackers und Lipsius Beschreibung, bei Le Plat. Tab. II., von der, so viel auch daran Ergänzung ist, doch so viel beim ersten Blick einleuchtet, dass die Brust einem Knabenkörper angehörte; hier läuft es um den linken Arm herum über den Rücken und verliert sich unter dem rechten Arme. In Paris kommt es an der Büste eines Mannes aus dem Zeitalter der Antonine vor. Descript. par Clarac n. 106. Bei einer Statue des Septim Sever No. 99. findet sich dasselbe Band, nur dass es senkrecht von beiden Schultern hängt. Im brittischen Museum sieht man es an einem Brustbild des ältern Gordianus (Sixth Room No. 75 in der Synopsis von 1821.), und zwar läuft hier erstens ein Band aus dem Sinus hervor und quer über die linke Brust weg, und dann kommt ein anderes in senkrechter Lage darunter hervor, grade wie bei der Büste in der Gallerie von Petworth. In dieser kommt es auch noch an einer andern Büste eines Knaben von sehr später und roher Arbeit vor, und zwar so, dass die Bulla daran befestigt ist. Die Deutungen auf latus clavus und cinctus Gabinus wird Niemand ernstlich zu vertheidigen übernehmen; mehr Beachtung verdient vielleicht die Erklärung Visconti's, Monum. Gab. No. 27. vergl. Description des Antiques du Musée Royal No. 99. 106.: es sei das lorum der römischen Kindertracht. Da indess weder der allgemeine Begriff eines lorum auf diese eigenthümliche Draperie zu passen scheint, noch dieselbe an den Statuen blos als Ersatz der Bulla römischer Kinder vorkommt, wie es doch die Bestimmung des lorum war, denn wir fanden sie eben erst mit der Bulla zusammen, und sonst mehrmals an ältern Personen, die niemals Bullen tragen: so können wir auch dieser Erklärung schwerlich beipflichten. Visconti giebt noch eine andre, die aber nur jene seltnere Form des von beiden Schultern fallenden Bandes betrifft; es sei die zusammengelegte Laena: indess lässt sich diese gewiss nicht auf die andre Form anwenden, und doch stellt diese sicher

dasselbe Stück der Draperie dar, nur verschieden angelegt. Visconti hatte vor, an einer andern Stelle über diesen räthselhaften Schmuck des spätern Römercostüms zu sprechen; ich finde nicht, wo er es gethan; indess müssen wir es hier wohl noch bei einer ganz negativen Behandlung der Sache bewenden lassen.

Ein Werk voll Kraft und Energie, Grösse und Erhabenheit ist der Heroskopf, von dem die Specimens Pl. 14. eine wohlgerathene Abbilduug geben. Es ist merkwürdig, dass Payne Knight in ihm richtig einen Ajax erkannt, und aus der Mischung von feindseligem Trotz und mitleidigem Schmerz die Darstellung einer Vertheidigung eines Freundes errathen, aber dessen ungeachtet nicht bemerkt hat, dass der Kopf zu der herrlichen Gruppe des Ajax oder Menelaos und Patroklos gehört, die in der alten Welt mehrmals existirt haben muss, jetzt aber vielleicht nirgends so in ursprünglicher Schönheit und Grösse erkannt werden kann, als in dem Mengsischen Gypsabgusse zu Dresden. Besonders muss man, um diess Ergebniss zu gewinnen, den in der Villa Hadriani zu Tivoli gefundenen Kopf (Visconti Pio-Cl. T. 6. t. 18.) vergleichen, der mit dem unsern in allen Hauptsachen ziemlich genau übereinstimmt.

Den Venuskopf, den die Spec. Pl. 45. und 46 geben, stellt der Text nach unserem Dafürhalten zu hoch; die Umrisse haben allerdings mehr Weichheit und Rundung als bei der Medizeischen Statue, doch möchte es noch bei weitem schönere Köpfe der Göttin geben. Eine weibliche Büste im Kostüm der Minerva, den Kopf bedeckt mit einem anliegenden Helm, dessen Schirm nach Art eines Diadems emporsteht, und auf der Brust eine rundlich zugeschnittene Aegis, ist deswegen merkwürdig weil sie der Individualität der Züge nach für ein Portrait zu halten ist. Den Kopf, den ich in den Specimens P. 28. als einen androgynen Apollon dargestellt finde, — ein Phantom, das Payne Knight in jedem Winkel des Alterthums aufjagt — habe ich für einen Bacchus angesehen. Die Züge des Gesichts sind von einer sanften Weichheit, der Mund lächelt. Mit den reichen und wuchernden Locken des Hauptes, die sehr sorgfältig ausgeführt sind, contrastiren die steifen langen Flechten, die auf die Schultern fallen — wie in dem Werke überhaupt Nachahmung des alten Styls mit freierem Kunstgeiste. Der Cha-

rakter des in demselben Werke Pl. 30 mitgetheilten Kopfes ist in dem Kupferstich nicht ganz getroffen; dagegen heben die Bemerkungen des Herausgebers sein Besonderes und Eigenthümliches sehr gut hervor. Es ist in den Zügen dieses Gesichts etwas sehr Individuelles mit hoher Anmuth verbunden, obgleich auch wieder in den schmalgeöffneten Augen, den flachen und gegen den Mund etwas hervortretenden Wangen etwas Unschönes zu liegen scheint, und eine gewisse Düsterkeit über dem Ganzen verbreitet ist. Das Haar, welches sich in vollen dichten Locken unten über der Mitra hervordrängt, mit der das Haupt umwunden ist, ist mit besonderer Sorgfalt ausgeführt. Die zahlreichen Portraitköpfe der Sammlung übergehen wir, indem es doch nur von wenigen ohne sorgfältigere Beschauung und Vergleichung möglich wäre, hinlänglich begründete Namen zu geben. Basreliefs besitzt die Sammlung gar nicht, ein einziges in Bronze ausgenommen, von dem Dallaway angiebt, dass es M. W. Windham, britischer Gesandter in Florenz, nach England geschickt habe. Man sieht darauf im Vorgrunde zwei Männer eifrig beschäftigt, einen Stier niederzubeugen auf den ein Opferschlächter schon das Beil schwingt; zur Rechten drei bekränzte Männer im Hintergrunde stehend, und in der Ecke den Tempel des Capitolinischen Jupiters. Vor den letzten Figuren halten zwei Knaben einen runden grossen Schild grade vor, ohne Inschrift darauf. Das Ganze ist von guter Zeichnung und Arbeit, und scheint antik. Unter den Idolen von Bronze zeichnet sich ein anderthalb Spannen hoher Poseidon aus, ein Mann von muskulösem Gliederbau mit langen fliessenden Haaren des Hauptes und Bartes. Den linken Arm hält er so, dass er darin den Trident als Skeptron geführt zu haben scheint; des rechten Haltung und Richtung ist von der Art, als habe er darin die Zügel eines Gespanns von Seerossen geführt. Die Arbeit ist höchst vortrefflich und hat mit der des Zeus aus Paramythia in Payne Knight's Museum einige Aehnlichkeit.

Die Geschichte der griechischen Kunst und ihre neuesten Darsteller.

(Recension von H. Meyer, Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen und F. Thiersch, über die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen).

1826. 1827.

Der Verfasser dieser Recension will versuchen, den Zustand darzustellen, in welchem sich die griechische Kunstgeschichte gegenwärtig befindet, die Leistungen der neuesten Schriftsteller in diesem Fache zu charakterisiren und ihr Verhältniss zu der früheren, und — wenn es möglich — auch zu der wünschenswerthen Gestalt der Wissenschaft einigermassen zu bestimmen.

Es ist nicht möglich, von griechischer Kunstgeschichte zu reden, ohne zugleich auch von ihrem Schöpfer, Winkelmann, zu sprechen. Je mehr man sich in die Zeit zu versetzen sucht, in welcher Winkelmann aufstand, um so wunderbarer erscheint der Geist des Mannes. Die Beschäftigung mit den Kunstwerken des Alterthums war fast bis auf seine Zeit blosse Liebhaberei oder eine todte Antiquitätenkrämerei gewesen. Die Schriftgelehrsamkeit der Philologen stand zwar auf der Stufe einer unläugbaren Vortrefflichkeit, aber einer einseitigen, ihr mangelte der geschichtliche und wissenschaftliche Geist, der auch auf die Kunst der Alten hätte Licht verbreiten können. Aber Winkelmanns von dem Studium der alten Dichter genährten Geiste zeugten die Steine selbst von dem Leben, aus dem sie hervorgegangen waren, reiheten sich in nothwendiger Verbindung an einander und bildeten so das Werk einer Kunstgeschichte, die ganz auf eigenen Anschauungen ihres Gründers beruhte. Denn in ihm war ausser der Liebe zum Schönen und einer ein-

dringenden Betrachtung der einzelnen Kunstwerke auch ein wahrer historischer Sinn, der, ein natürliches und organisches Leben voraussetzend, den Zusammenhang und die Entwicklung desselben aus einzelnen Spuren und Resten wieder herzustellen weiss; und man darf sagen, dass Winkelmann auch als Historiker sehr hoch über Männern steht, die in diesem Fache hochgeachtet werden, weil sie die überlieferten Thatsachen von Neuem zusammengestellt, oder mit allgemeinen, einseitigen und unpassenden Reflexionen begleitet haben. —

Bei alle dem ist dieses herrliche Werk, wie ein schöner Körper, nicht ohne mannigfaltige Flecken und Mängel. Ja man darf sagen, dass es das grösste Lob der inneren Vortrefflichkeit desselben ist, dass zahlreiche Missverständnisse der alten Schriftsteller, so wie mancherlei historische Irrungen, die Wahrheit des Ganzen nicht aufheben. Auch kann man die in Winkelmann vorhandene, unbewusste Geschichtsphilosophie nicht von aller Einseitigkeit freisprechen, da namentlich auch hier die Ansicht vorherrschend gefunden wird, welche die körperliche und geistige Eigenthümlichkeit der Völker hauptsächlich vom Klima und anderen örtlichen Umständen ableitet — eine Ansicht, die, wenn auch nicht durch Beachtung der menschlichen Freiheit, doch schon dadurch beschränkt werden sollte, dass der Mensch eben so gut ein unmittelbares Erzeugniss einer höheren Natur ist, wie der mineralische Boden und die Vegetation.

Achten wir auf diese Mängel des Winkelmann'schen Werkes, erwägen wir ferner, dass erst die Entdeckungen dieses Jahrhunderts echte Werke bekannter griechischer Kunstschulen aus bekannten Perioden an das Licht gebracht haben, dergleichen zu kennen Winkelmann ganz versagt war, und dass zugleich unsere Philologie von der Form mehr in das Wesen der alten Bildung eingedrungen ist und manchen angestrengten Versuch gemacht hat, den Zusammenhang der griechischen Sage und Dichtung, des öffentlichen Lebens und der Wissenschaft, der geistigen Entwicklung überhaupt, zu ergründen, wodurch natürlich wieder die Bildungsepochen der künstlerischen Fähigkeiten mannigfach bestimmt werden: so kann es gerathen scheinen, den Winkelmann'schen Bau als einen ersten Versuch stehen zu lassen und aus vermehrten und bessern Materialien mit einer umsichtigeren Architektonik ein neues Gebäude aufzuführen.

Auf der andern Seite kann man, in Betracht, dass schwerlich Jemanden ein so glücklicher Wurf gelingen wird, wie Winkelmanns grossem Geiste und aus Scheu vor leichtsinniger Verwerfung des wahrhaft Guten und Bewährten, an dem bisherigen System der Kunstgeschichte festhalten und nur hie und da, wo neue Entdeckungen und Untersuchungen durchaus eine Modification nöthig machen, sich zu einer solchen verstehen, doch mit dem beständigen Bemühen, das Neuaufgenommene mit dem bisher Anerkannten völlig auszugleichen und zu einem Ganzen zu verbinden.

Indem wir diesen in unserer Zeit ganz natürlichen und nothwendigen Gegensatz und Widerstreit berühren, haben wir auch schon die beiden Werke, deren Titel die Ueberschrift dieses Aufsatzes bilden, in einem der wesentlichsten Punkte charakterisirt. Beide sind von sehr ausgezeichneten Verfassern, das erste von einem kunstgeübten Manne, der in orgfältiger Betrachtung, vorsichtiger Prüfung und eindringender Erwägung der Produkte alter Kunst sein Lebelang so viel gethan, wie wenige unserer Zeitgenossen; das andere von einem der geistreichsten und gelehrtesten Kenner des Alterthums, dessen lebhafter Geist in Behandlung alter Sprache, Literatur und nun auch Kunst sich von den Banden des Herkömmlichen frei zu machen und neue Bahnen zu brechen gewohnt ist. Das erste Werk hält sich in dem Masse an das bisher geltende System, dass es demjenigen, welcher mit der Dresdner Ausgabe von Winkelmanns Kunstgeschichte [1]) vertraut ist, wenig ganz neue Resultate darbieten wird; das zweite dagegen ordnet nicht nur die Perioden anders, sondern legt auch über das Wachsthum der Kunst und dessen Gründe und Veranlassungen zum Theil den früher geltenden gerade entgegengesetzte Ideen dar. Darum schienen dem Ref. gerade diese beiden Werke geeignet, als Angelpunkte der kunsthistorischen Bestrebungen unserer Zeit der folgenden Darstellung zum Grunde gelegt

---

[1]) Wink. Geschichte der Kunst des Alterthums, herausgegeben von Heinrich Meyer und Johann Schulze. Von den zahlreichen Anmerkungen scheinen die, welche mehr artistischen Inhalts sind, Werke des ersten Herausgebers, die philologische Revision und einige philosophische Bemerkungen dem andern beizumessen.

zu werden: findet es sich, dass seine Ansicht in manchen Stücken die Mitte hält, so bittet er, dass man eine wissenschaftlich begründete Ueberzeugung als Motiv davon ansehen möge, nicht aber den blossen Vorsatz, die Mittelstrasse zu halten — eine triviale Klugheit, die aller Schlaffheit und Halbheit zum Schilde dient.

Was nun zuerst den Ursprung der griechischen Kunst anlangt, insofern derselbe überhaupt geschichtlich erkennbar ist: so finden wir bei Meyer die Winkelmann'sche Ansicht getreu wiedergegeben, nach der die Anfänge der bildenden Kunst bei den Hellenen durchaus einheimisch waren. Auch wird ganz richtig bemerkt, dass kaum ein Volk so roh und ungeschlacht sei, dass es nicht allerlei, wenn auch immer missgestaltete, Götzenbilder hervorgebracht hätte; ja es dürfte hinzugefügt werden, dass vielmehr die Frage sein müsse, welche Umstände bei dem vorherrschenden Formensinne, welcher dem hellenischen Volke doch einmal als charakteristisch zugestanden werden muss, die Entwicklung der bildenden Kunst so lange zurückgehalten haben, dass sie noch nach der Zeit, in welcher die höchsten Kunstwerke einer anschaulich darstellenden Poesie schon aufgestellt waren, nur noch rohe Idole formte und bizarre Gestalten auf Münzen prägte, als dass man im Geringsten zur Erklärung ihrer frühesten Schritte fremden Einfluss zu Hülfe zu nehmen nöthig hätte. In der That, lieben Freunde, darf man zur orientalisirenden Partei sagen, so lange ihr uns nicht einen ägyptischen oder phönicischen Homeros nachweist, dem der griechische die Kunst seines Plans, die Anmuth seiner Erzählung, das Schönheitsgefühl in der Behandlung seiner Sprache, den in höchster Natürlichkeit doch so gesetzmässigen Vers abgelernt und abgehorcht habe, bleibt all euer Ableiten griechischer Bildung aus dem Orient sehr unfruchtbar — ihr seiht Mücken und verschluckt Elephanten. Das ist das grosse Wunder, das ihr zu erklären habt, aber wahrhaftig nicht aus allerlei orientalischen Einflüssen und Anstössen erklären werdet, dass sich aber der Sinn für individuelle Form, für charakteristische Bildung, für grossartige Schönheit, der diese Poesieen durchzieht, in derselben Zeit auch schon einigermassen im sichtlichen Stoffe aussprach und kund that, versteht sich ganz von selbst, und nur dafür sind Gründe zu suchen, wenn er erst ein halbes Jahrtausend nach-

her zu der Freiheit und Herrschaft über den Stoff gelangte, die er schon in jener uralten Zeit über das Material der Sprache ausübte.

Freilich sehen wir dagegen den Verfasser des zweiten Werks nun auch auf diesem Wege der orientalischen Ableitung und finden auch bei ihm die Meinung, die nach des Ref. Ansicht aller geschichtlichen Erfahrung schnurstracks widerspricht: die vielseitige Entwicklung des griechischen Volks werde zuerst durch die Vielartigkeit der Pflanzer erklärt, die das rohe, seine Götter namenlos und in formlosen Steinen verehrende Volk der Pelasger von den umliegenden Kontinenten erhalten habe. In der That eine treffende Erklärung, wenn die Völker unorganische Massen wären, die man nur zu zerkleinen und zu vermischen brauchte, um dem Ganzen die Eigenschaften der einzelnen in einem gewissen Grade mitzutheilen. Aber ein reiches, mannigfaltiges Geistesleben, eine vielseitig sich entwickelnde Nationalität bildet ihr auf diese Weise niemals. War nicht Indien seit uralten Zeiten eine Welt in sich, und doch unter allen Völkern des Orients das geistig reichste und vielgestaltetste? Hat derjenige Theil des germanischen Volksstamms, welcher sich rein und unvermischt erhalten hat, nicht immer noch am Meisten geistige Vielseitigkeit und am Meisten eigene Kraft in der Behandlung fremder Bildungsstoffe gezeigt? Es ist ein unbezweifeltes Factum der allgemeinen Sprachgeschichte, dass die Vermischung und Verschmelzung verschiedener Sprachen zu Einer den Reichthum der Einzelnen an Flexionen und Formen der Wortbildung keineswegs vermehrt, sondern bedeutend verringert, indem eine jede, weit entfernt von der anderen anzunehmen, was diese mehr hat, vielmehr das in ihr aufhebt, was ihrem eigenen Baue widerspricht. Wo lässt sich aber das Völkerleben bestimmter und deutlicher erkennen, als in der Sprache? So sehr widerspricht eine organische Ansicht, wenn der Ausdruck erlaubt ist, jener mechanischen, die — wenn sie sich auch immer mit dem Namen einer grossartigen, erhabenen putzt und die entgegengesetzte nüchtern und beschränkt schilt — doch nur eine grosse Bildungsfabrik an die Stelle natürlicher Entwicklung setzt.

Seit nun Thiersch diese Ansicht in der griechischen Kunstgeschichte durchzuführen versucht hat, ist schon mancherlei desswegen herüber und hinüber gesprochen worden, und

Ref. mag hier eben so wenig den Beweis, dass von einem Saiter Kekrops vor einer im Alterthume unter dem Namen des Theopompos umgehenden Scherz- und Schmähschrift nicht die Rede war [1]), wiederholen, wie die Argumentation Diodors für den ägyptischen Kanôn, nach dem die samischen Künstler Telekles und Theodoros gearbeitet haben sollen, von Neuem zergliedern [2]); dagegen will er hier den Hauptbeweis für die Ansicht von Thiersch genauer erörtern, weil dieser mit seiner ganzen Darstellung der älteren Kunstgeschichte der Griechen sehr eng zusammenhängt. — Weit entfernt, sagt der genannte Gelehrte, dass sich eine allmälige Entwicklung der vollen Göttergestalt aus dem rohen Steinblocke durch Aufsetzen eines Kopfs, Abtheilen der Arme und Beine, Bezeichnen des Geschlechts darthun liesse, erscheinen in den Nachrichten von den alten Tempelbildern überall sogleich völlig menschlich gestaltete Bilder nach oder neben den Klötzen und Blöcken der ältesten Zeit. Wie wäre diess zu erklären, wenn nicht hier eine plötzliche Einwirkung eines ausländischen Volks statt gefunden, welche die Ureinwohner Griechenlands auf einmal zu der Stufe einer in gewisser Hinsicht schon reifen und ausgebildeten Kunst erhob? Ferner: diese Stufe, welche die Kunst erstiegen hatte, als jene alten Idole verfertigt wurden, blieb bis gegen Olympias funfzig, in welcher Zeit auf einmal eine lebhaftere Bewegung eintrat, im Ganzen dieselbe; dieselbe Form des Gesichts und des ganzen Körpers wurde als ein sanktionirter Typus festgehalten: wie erklärt sich das besser als dadurch, dass die Griechen die Kunst nur als das Erbe eines anderen Volks besassen, das sie so lange festhielten, bis ihr eigener Genius sie neue Wege eröffnen liess? Zugegeben nun, es sei gewiss, was doch schwerlich durch authentische Zeugnisse erhärtet werden kann, dass in mehren Heiligthümern an die Stelle roher Steinblöcke und Holzpfähle sogleich Bilder von völlig menschlicher Gestalt getreten seien, so kann Ref. doch noch nicht den daraus gezogenen Schluss zugeben. Eros und

---

1) S. Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie, S. 98. 176. Weniger genau, wie mir scheint, handelt vom Trikaranos Voss in Seebode's Archiv, II. 1. S. 138.

2) S. darüber das Kunstblatt 1820, St. 79, S. 314. [unsere Ausgabe Band I. S. 20 ff.]

die Chariten wurden in Böotien als rohe Steine, die Dioskuren zu Sparta in der Gestalt zweier durch ein Querholz verbundener Balken, Apollon Agyieus bei den Doriern als konische Säule, Hermes bei den eleischen Kylleniern unter dem Bilde eines Phallus oder Pfahles [1]), sonst häufig als ein mit einem Kopfe versehener Pfeiler; Dionysos als Säule zu Theben, als Kopfbild auf Lesbos verehrt, und Athene selbst sollte den Kyzikenern einen dreieckigen Pfeiler geschenkt haben, der als eine Reliquie der ältesten Kunst in der Halle der Chariten aufbewahrt wurde [2]). Daneben aber kommen ebenfalls in sehr alten Zeiten vollständige Götterbilder aus Holz vor, die aber dafür auch oft von sehr grotesker und ungeschickter Gestalt waren, wie das von den Prötiden verspottete argivische Herabild und die delische Leto, über die der düstere Parmeniskos zu lachen nicht umhin konnte. Hieraus scheint dem Ref. nun weiter nichts zu folgen, als dass der alte Grieche als Gegenstand der Verehrung zunächst nur ein *signum dei* forderte, welches ihm eine lokale Anwesenheit der Gottheit bezeichnete und dem auf mancherlei Weise Ehre erwiesen werden konnte, das übrigens nur durch die daran geknüpfte Idee bedeutungsvoll war, nicht aber durch die Form der Darstellung. Während man sich nun an manchen Orten immerfort mit solchen einfachen Zeichen der Götteranwesenheit begnügte, versuchte man in andern Gegenden etwas mehr von dem Charakter der Gottheit im Bilde darzustellen und eine menschliche Gestalt zur Trägerin von allerlei Attributen zu machen, entweder bloss von einer grösseren Kühnheit, oder auch von einer gewissen Kunstfertigkeit beseelt, wie sie sich indessen auch beinahe bei Kindern und Wilden findet. Da setzte man denn in dem einen Orte einen Kopf auf einen Pfahl oder

1) Pausan. VI, 26, 3. Artemidor Oneirokr. I, 45, vgl. Reiff. p. 257. Zoega *de Obeliscis* I. III. Diese phallische Darstellung geht offenbar von dem arkadischen Kyllene, dem Geburtslande des Hermes, aus, und darum glaube ich, dass die *τετράγωνοι Ἑρμαῖ*, bei denen das *αἰδοῖον* stets eine Hauptsache war, besonders hier zu Hause waren, obgleich ich weiss, dass in historischer Zeit die Hermoglyphen-Werkstätten bei den Athenern, Stammverwandten der Arkader, am zahlreichsten waren.

2) S. *Anthol. Palat.* VI, 342. Vgl. Böckh *Commentar, in Pind.* O. VII. p. 173.

Block, in dem andern schnitzte man ein ganzes Xoanon oder Holzbild. Denn, wie wohl zu merken ist, es waren alle jene Cultusbilder, welche eine vollständige Menschengestalt darstellten, weder marmorne noch eherne Statuen, sondern, wie Thiersch selbst angibt, Schnitzbilder, d. h., hölzerne Puppen, die man mit allerlei Gewändern bekleidete, also aus einem Stoffe gemacht, welcher einer noch unbehilflichen Technik am wenigsten Schwierigkeiten in den Weg legte. Dass man aber etwa das Holz als einen heiligen Stoff vorgezogen, den Stein als unheilig verschmäht habe, widerlegen schon jene in alten Heiligthümern verehrten Steinblöcke hinlänglich. — Was nun zweitens den Typus anlangt, welcher sich in der griechischen Kunst festsetzte und sie lange Zeit beherrschte, so genügen zu dessen Erklärung die Gründe vollkommen, welche in dem Charakter und den Sitten des hellenischen Volkes selbst liegen. Die Hellenen waren eigentlich immerdar, besonders aber in den früheren Zeiten, sehr weit von jenem flüchtigen Leichtsinn entfernt, mit dem in neuerer Zeit ein Jeder sich auf seine Hand gern etwas Neues bildet, ehe er das beste Vorhandene kennen gelernt hat; auch hätte sich, ohne das freiwillige Anschliessen aller Künstler an anerkannt grosse Muster, die Konsequenz, welche die alte Kunst in ihren Darstellungen von Göttern und Heroen zeigt, niemals bilden können. In früheren Zeiten aber macht diese Anhänglichkeit an das Herkommen, diese Ehrfurcht vor der Sitte und Weise der Väter, einen besonders hervorstechenden Charakterzug der hellenischen Stämme aus. Dazu kommt die Scheu vor dem Heiligen, wozu die Tempelbilder — damals die Hauptgegenstände der Kunst — natürlich gehören; auch, dass die Kunst besonders in Geschlechtern und Familien auf erbliche Weise fortgeübt wurde, musste dazu beitragen, sie auf den Wegen des Herkömmlichen zu erhalten. So sieht man leicht, wie sich ein solcher Typus bilden und feststellen konnte, ganz ohne ausländische Einwirkung. Der Verfasser der Abhandlungen parallelisirt sehr passend mit der bildenden Kunst die epische Poesie, nur dass er uns dadurch Waffen gegen sich selbst in die Hände gibt. Wie wunderbar ist doch die Erscheinung, dass die Griechen eine so lange Reihe von Jahrhunderten in ihrer epischen Poesie dieselbe äussere Form, denselben Dialekt beibehielten, der von keinem Volksstamme

mehr gesprochen wurde und nur in der Kunst, durch alten Gebrauch geheiligt, unvergänglich fortlebte. Und doch lässt sich die treue Bewahrung des Ueberlieferten in diesem Kunstzweige nur aus der Natur der hellenischen Nation selbst erklären. — Dann muss man sich aber doch auch den in der altgriechischen Kunst herrschenden konventionellen Typus niemals in dem Grade und Masse vorhanden denken, wie er sich in Aegypten, besonders in den Bildwerken der Tempel, zeigt. Wie jene alten Holzbilder bald mit blinzenden und halbgeschlossenen Augen (*ὄμμασι μεμυκότα*) vorgestellt waren (so. z. B. das Pallasbild von Siris, an dessen Gestalt sich eine Legende knüpft [1]), bald aber auch mit geöffneten Augen, wie die sogenannten dädalischen Bilder: so finden wir überhaupt in den Werken der früheren griechischen Kunst neben manchem Herkömmlichen doch auch schon eine grosse Mannigfaltigkeit in der Anordnung und Zeichnung der Figuren. Man vergleiche nur eine Reihe der ältesten Münzen von Aegina, Athen, den unteritalischen Städten, der Insel Thasos [2]), und man wird die Schildkröte, den Pallaskopf, das Gorgonion und andere Symbole in sehr verschiedener Form und besonders in dem Satyr und der Nymphe der letztgenannten Münzen das deutliche Bestreben finden, der Natur und einer gewissen Schönheit durch allerlei Versuche immer näher zu kommen. Noch mehr aber können die Vasengemälde mit schwarzen Figuren, unter denen offenbar manche in ein ziemlich frühes Zeitalter gesetzt werden müssen, dazu dienen, jene Idee eines herrschenden Typus zu beschränken; indem hier offenbar die Kunst in einem unsicheren Schwanken, einem regellosen Umhertappen erscheint,

---

1) Pallas habe aber die Augen aus Abscheu vor der Grausamkeit der Joner zugemacht. Lykophron und Strabon erzählen das Mährchen.

2) Diess sind die Münzen mit dem Satyr und der Nymphe, die zum Theil einem sehr frühen Stil angehören, aber für ihre Zeit ausgezeichnet sind. Dass sie dem gold- und weinreichen Thasos zuzuschreiben sind, beweist eine Münze der Art im *Cabinet du Roi* zu Paris, auf welcher *ΘΑ* steht. Eine andere hat bloss ein *Α*, und Payne Knight dachte an Argilos, was lange nicht so gut passt. Die Zeichnung, besonders der Hände, hat auf diesen Münzen oft grosse Aehnlichkeit mit dem ältesten Vasenstile.

in welchem sie oft recht widerliche und hässliche Gestalten hervorbringt, ehe sich in ihr eine Art von Stil allmälig festsetzt. Ja es findet sich in diesen Vasengemälden und auf jenen Münzen oft unverkennbar ein Streben nach dem Bizarren, welches dem Begriffe einer schon ausgebildeten und traditionell fortgepflanzten Kunst bestimmt widerspricht. Drittens endlich würde gerade dann, wenn ein solcher strenger Typus die altgriechische Kunst beherrscht hätte, eine sehr augenfällige Uebereinstimmung derselben mit dem ägyptischen Kunststil dargethan werden müssen, um den Schluss auf Uebertragung zu rechtfertigen. Aber umsonst sieht sich Ref. um, wo denn eigentlich diese grosse Aehnlichkeit liegen solle. Das in der altgriechischen Kunst herrschende Profil scheint ihm nur darin mit dem ägyptischen übereinzustimmen, dass die Augen auch im Relief stets so gezeichnet sind, als sähe man sie von vorn, und auch sonst ziemlich in die Länge gezogen werden, was indessen bei ägyptischen Statuen wenigstens nicht immer der Fall ist; übrigens sind die Umrisse ganz andere, eben so, wie die Zeichnung der einzelnen Gliedmassen des menschlichen Körpers sich sehr bedeutend unterscheidet. Was das Kostum anlangt, so sind die wunderlichen Kopfaufsätze, die Kalantiken, der Schurz um die Lenden ägyptischer Götter, die faltenlosen Gewänder der weiblichen Figuren und dergleichen mehr der griechischen Kunst stets fremd geblieben. Die Attribute der ägyptischen Gottheiten, ihre Geisseln oder Dreschflegel, ihre Scepter mit Thierköpfen, ihre Nilschlüssel und Lotosstengel finden sich durchaus nicht in altgriechischen Bildwerken. Die sonderbare Stellung der meisten ägyptischen Basreliefs-Figuren, welche die Beine und den Kopf sowie die Arme von der Seite, die Brust aber von vorn sehen lassen, kommt in erhobenen Arbeiten der Griechen, so viel dem Ref. bekannt, nirgends vor. Dass aber die Figuren der altgriechischen Kunst, wie die ägyptischen, mit den Füssen gerade ausschreiten und die Arme, wenn sie nichts darin halten, gerade am Leibe herabhängen lassen [1]), ist bei einer unbeholfenen Kunst so höchst natürlich, dass es die Griechen wahrhaftig nicht erst von den Aegyptern zu lernen brauchten.

---

1) *τὰς μὲν χεῖρας παρατεταμένας, τὰ δὲ σκέλη διαβεβηκότα,* **Diodor I, 98.**

Müsste man aber nicht von allen jenen Eigenheiten der einen Nation wenigstens Spuren bei der andern nachweisen, wenn man die griechischen Kunstschulen so unmittelbar, wie Thiersch will, an die ägyptische — das alte Handwerk von Athen an die Werkstätten beim saitischen Tempel der Neith — anknüpfen wollte? So kann es doch wohl noch immer Niemandem verargt und als Beschränktheit ausgelegt werden, wenn er mit dem Verf. des ersten Werks der griechischen Kunst ihre eigenen Wurzeln lässt, die in dem Glauben, den Sitten, der Nationalität der Hellenen überhaupt gegeben waren und eben deswegen niemals bis in den ersten Anfang verfolgt werden können.

Dagegen hält Ref. es für ein rechtes Verdienst der Abhandlungen über die Kunstepochen, wieder auf die Spuren einer gewissen Kunstkultur in den Zeiten, welche Homer, zum Theil aus Anschauung, zum Theil aus Erinnerung beschreibt, aufmerksam gemacht zu haben. Winkelmann in dem Kapitel über Wachsthum und Fall der griechischen Kunst setzt seinen Begriff von dem ältesten Zustande derselben allein aus Münzen und anderen Kunstwerken zusammen; wo er aber von den äusseren Umständen der Kunst handelt, spricht er bloss von den einzelnen Künstlern, deren Eigennamen uns überliefert werden, wie Dädalos und Smilis. Meyer knüpft ebenfalls seine Nachrichten von der Kunst ganz an diese Namen an und schliesst aus den Homerischen Gedichten weiter nichts, als dass die Griechen, um den Zug gegen Troja unternehmen zu können, mancherlei Fertigkeiten und Handwerke haben und kennen mussten. Ein desto grösseres Gewicht legt dagegen Thiersch auf die Homerischen Beschreibungen von Kunstwerken, und gewiss mit Recht, da es ja gerade der Charakter dieses Dichters ist, nichts willkürlich zu erfinden, sondern überall das in der Wirklichkeit, dem Glauben und der Sage Bestehende darzustellen. Thiersch schliesst aus diesen Beschreibungen, dass die Kunst in Homerischer Zeit nicht etwa im Werden und mit allerlei Versuchen beschäftigt, sondern schon in sich abgeschlossen und in ihrer angenommenen Art vollendet war; und auch darin liegt wenigstens etwas Wahres. Schon damals muss Griechenland voll von Götterbildern gewesen sein, wenn auch Homer von solchen nur das Troische

Palladium erwähnt, weil Tempelgebäude genug vorkommen[1]), ein griechisches Tempelgebäude aber, ein Naos, durchaus kein Versammlungsort für Menschen, sondern nur ein Wohnhaus für ein Götterbild ist[2]). Dass aber Homer keine andere Idole, als das genannte, erwähnt, hat bloss darin seinen Grund, dass seine Poesie mehr dem öffentlichen und kriegerischen, als dem religiösen Leben zugewandt ist; hätten wir vorhomerische Päanen oder andere Kultuslieder der ältesten Zeit, so würde darin natürlich bestimmter von den Attributen der Götterstatuen u. dgl. die Rede sein. Um desto deutlicher und genauer werden uns von Homer die Reichthümer und Schätze der alten Anakten beschrieben. Ihre Häuser waren voll von Bechern, Schalen, Tripoden und anderen werthgehaltenen Geräthen, welche als *κειμήλια*, wie Familiensilber, mit Sorgfalt bewahrt und in den Geschlechtern vererbt wurden. Die Arbeit an diesen Geräthen war nicht bloss durch Zweckmässigkeit, sondern auch oft, wie an dem Nestorischen Pokal, durch das Bestreben nach Zierlichkeit und Schmuck ausgezeichnet. Man liebte verschiedene Metalle und andere Stoffe zu Zierrathen von Schilden zu verbinden, dergleichen der Sänger nothwendig vor Augen haben musste, der die mit so viel Geschmack angeordneten Bildwerke des Achilleischen Schildes dichtete. Dem Geschmacke an solchen Bildwerken aus Metallen entsprach der an grossen Stickereien, bei denen ebenfalls besonders metallene Fäden gebraucht wurden. Ueberhaupt fand man allgemein Vergnügen am Bunten, Prächtigen, Glänzenden, und golden und schön sind fast Synonyma. Telemachos erstaunt, indem er in den Saal des Menelaos tritt, über den Glanz des Metalls, welches man sich nach einer ähnlichen Beschreibung vom Pallaste des Alkinoos zum Theil unmittelbar an den Wänden denken muss:

---

1) Der *νηός* der Pallas auf der Burg zu Troja, des Apollon ebendaselbst, des Apollon Sminteus zu Chryse, der Pallas zu Athen (im Katalogos). Gleich bei der Gründung einer Stadt werden auch die *νηοί* angelegt (Od. VI, 10).

2) Nach Odyss. XII, 347 gab es in den Tempeln schon damals viele und schöne *ἀγάλματα*, wozu zwar Tripoden, Kessel u. dgl., aber doch sicher auch Bilder gehören.

Schaue doch, Nestors Sohn, der das Herz mir im Busen erfreuet,
Schaue den Glanz doch des Erzes umher in dem hallenden Hause,
Auch des Goldes, des Silbers, des Elfenbeins und des Bernsteins.
Also glänzet wohl Zeus dem Olympier innen der Vorhof.

Und, aufrichtig gesagt, warum sollte es nicht so sein? Warum sollte sich in einer Zeit, in der unzählige kleine Fürsten, ein alt-griechischer Feudal-Adel das Land theilen, über Tausende von Knechten gebieten und an Ansehen und Macht wie Riesen über die Menge hervorragen, nicht auch eine gewisse rohe Pracht entwickeln, gegen welche die edle Einfalt dorischen Lebens, welches durch die sogenannte Rückkehr der Herakliden im Peloponnes herrschend wurde, bedeutend absticht? Warum sollte nicht schon in jener Zeit der Verkehr mit Kleinasien und selbst Kypros und Sidon bald edle Metalle und andere Stoffe zur Verarbeitung, bald auch allerlei künstliche Geräthe zur Nachahmung herbeiführen? So darf man sich auch durch die bei Manchen herrschenden Vorstellungen von dem Naturleben der Homerischen Griechen, dem Kindheitsalter der Nation u. dgl. gewiss nicht abhalten lassen, dem Dichter zu glauben, dass schon damals die Künste dem Leben einen gewissen Glanz zu verleihen vermochten.

An dieser Stelle dürfen wir aber unmöglich die entgegenstehende Ansicht eines der vorzüglichsten Archäologen unter den Lebenden übergehen, dessen Urtheil um so gewichtiger, da er in seinen Forschungen mit der Geschichte der bildenden Kunst auch die durch vorhandene Denkmäler im Ganzen besser begründete der Architektur verbindet, welche Andere nicht ohne Nachtheil der Untersuchung ganz unberücksichtigt lassen. Herr Hofrath Hirt hat an mehreren Orten, besonders im zweiten Bande der archäologischen Zeitschrift Amalthea, die Ansicht niedergelegt, dass — abgesehen von jenen rohen und unmündigen Versuchen, ein unförmliches Bild in Thon zu kneten oder in Holz zu schnitzen, die sich selbst bei Völkern auf der niedrigsten Stufe von Bildung finden — die griechische Kunst eine Tochter der ägyptischen sei, welche aber nicht (wie Thiersch meint) in uralter mythologischer Zeit von den Ufern des Nil an den Ilissos wanderte, sondern erst durch den in Psammetichos Zeit beginnenden, dauerhaften und anhaltenden Verkehr der beiden Länder in Griechenland einheimisch wurde. Diese Ansicht beruht

hauptsächlich auf der Bemerkung, dass erst nach Eröffnung dieses Verkers (also nach der sieben und zwanzigsten Olympiade) eine grössere Regsamkeit des griechischen Geistes nachweisbar sei, welcher sich auch von nun an in jedem Stoffe und in jedem Zweige der Kunst versucht habe, der bei den Aegyptern üblich war. Dagegen kann nun freilich gleich gesagt werden, dass alle diese Stoffe, welche die Kunst seit dieser Zeit bearbeitete — Erz, Gold, Silber, Elfenbein, Holz, Stein — auch schon in früheren, in den Homerischen Zeiten, zu Kunstwerken gebraucht worden seien und dass eine grössere Lücke in der Geschichte und ein grösserer Unterschied in den Mitteln und dem Vermögen der Kunst vor und nach dieser Epoche nachweisbar sein müsste, als wirklich nachweisbar ist, um eine bedeutende Einwirkung des Auslandes wahrscheinlich zu machen. Es ist wahr, erst durch die samische Schule des Rhökos kam die Kunst, Metallstatuen in Formen zu giessen, in Griechenland auf; dies trifft ungefähr in dieselbe Zeit, in welcher Aegypten den Griechen geöffnet wurde, und man könnte daher gern zugeben, dass diese und andere mechanische Fertigkeiten damals herübergekommen wären, wenn nur erst bewiesen wäre, dass die Aegypter wirklich die Kunst des Giessens besessen hätten und ihre Metallbilder nicht bloss, wie die babylonischen, *σφυρήλατα*, mit dem Hammer getriebene Werke, gewesen wären [1]). Im Ganzen genügen, wie es dem Ref. scheint, die Antriebe, die in einem erweiterten Verkehr, welcher auch zur Ausbildung des Einheimischen anregen kann, in freieren Verfassungen, wodurch manche früheren Hemmungen hinweggenommen wurden, und in der natürlichen Entwickelung des menschlichen Geistes und des nationalen Lebens liegen, so vollkommen zur Erklärung der damaligen Erscheinungen, dass man wenigstens eine so tiefgreifende Einwirkung Aegyptens anzunehmen nicht genöthigt ist.

---

1) Ob *Exod.* 32, 4, 8 dafür ein Beweis sein kann, mögen Orientalisten bestimmen. Mir scheint, dass Michaelis Recht hat, nach dessen Meinung das Kalb aus Holz geschnitzt und dann mit Goldblech überzogen war; darauf führt das Verbrennen desselben. Uebrigens kommen die inwendig hölzernen und mit Gold und Silber nur überzogenen Götter Babylons und Kanaans in der Schrift sehr häufig vor; von eigentlich gegossenen Bildern ist aber, so viel ich finde, nirgends die Rede.

Nun ist aber schon aus dieser kurzen Darlegung der Hirtschen Ansicht deutlich, dass sie den Homerischen Beschreibungen von Kunstwerken keinesweges das Gewicht beilegen und die Schlüsse daraus ziehen kann, wie der Verf. der Abhandlungen über die Kunstepochen. Herr Hofrath Hirt hat daher in einem bereits 1807 verfassten Aufsatze die Beweise einer früheren Kunstkultur, die man auf Homer gründen könnte, durch die Behauptung zu entkräftigen gesucht, dass nur Kunstwerke, die von fremden Völkern zu den Griechen gelangten, jene poetischen Beschreibungen veranlassen konnten. Der Dichter zeige ungeachtet dieser glänzenden Schilderungen die grösste Unkunde aller Technik, indem er die Werkstatt des Hephästos wie eine gewöhnliche Schmiede beschreibe und keines der feineren Geräthe erwähne, die zur Ausführung so künstlicher Arbeiten nöthig seien; überhaupt sei die Sprache an Ausdrücken für verschiedene Gattungen von Kunstwerken sehr arm und mangelhaft; von Tempelbauen und Götterbildern, welche doch die allerersten Werke der Kunst sein müssten, sei fast nirgends die Rede; als ein menschlicher Künstler unter den Griechen werde bloss Dädalos genannt, oft würden dagegen vorzügliche Kunstwerke den Göttern, Hephästos und Athena, beigelegt; als Heimat solcher Werke werde nie eigentlich eine griechische Stadt, sondern entweder das Feenland der Phäaken, oder Aegypten (Od. 4, 125), Kypros (Il. 11, 19), Phönicien (Il. 6, 290; 23, 743. Od. 4, 616) angegeben. — Ref. will denjenigen unter diesen Argumenten, die im Vorigen nicht erledigt sind, hier Einiges entgegen zu setzen suchen. Allerdings ist die Werkstätte des Hephästos bei Homer sehr einfach eingerichtet (ob es gleich scheinen will, dass zu den gesammten Geräthen, die der Gott, Il. 18, 413, in silberner Lade aufbewahrt, etwas mehr gehört, als Ambos, Hammer und Zange); aber erstens ist in einer Zeit, in welcher die Kunst besonders in Familien geübt wurde, allgemeine Bekanntschaft mit ihren Werkzeugen und Vorrichtungen keineswegs vorauszusetzen, und zweitens braucht die Technik auch wirklich nicht viel komplicirter gewesen zu sein, als sie von Homer beschrieben wird, und vermochte doch, bei unverdrossenem Fleiss der Arbeiter, Werke im Kleinen hervorzubringen, nach denen die Phantasie jene grosse Komposition des Achilleischen Schildes

schaffen konnte [1]) Die Kunst des Giessens in Formen, so wie des Löthens (die *χώνευσις* und *κόλλησις*) müssen wir wirklich, wenn wir nicht allen Zusammenhang der griechischen Kunstgeschichte aufheben wollen, jenem Zeitalter unbedenklich absprechen; das Metall wird also im Schmelzofen (*χόανος*) mit Hülfe des Blasbalges bloss erweicht [2]), dann mit dem Hammer geschlagen und zu Blech bearbeitet, alsdann, wenn Figuren daraus gemacht werden sollten, wahrscheinlich mit scharfen Instrumenten zugeschnitten und hernach mit Nägeln und Bändern (*ἥλοις* und *δεσμοῖς*) auf einen Grund befestigt oder sonst verbunden. So beschreibt noch Aeschylos das Emblem auf dem erzgetriebenen Schilde des Parthenopäos als eine mit Nägeln oder Keilen befestigte Sphinx, deren glänzende Gestalt mit Bunzen herausgetrieben war [3]). Die Behauptung, dass die Homerische Sprache an Ausdrücken für Kunstwerke so arm sei, beschränken schon die von Thiersch in den Anmerkungen zur zweiten Abhandlung zusammengestellten, die bei einfacher und eingelegter Arbeit in Holz vorkommen, *τεκταίνειν, ξέειν, τρέειν, δαιδάλλειν, δινοῦν, τετραίνειν, τορνοῦσθαι.* Wenn aber von Künstlernamen die Rede, so sind der ithakische Goldarbeiter (*χρυσοχόος*) Laerkes (Od. 3, 425) und der kunstreiche Tischler (*τέκτων*) Ikmalios, welcher der Penelope den mit Silber und Elfenbein verzierten Sessel verfertigt (19, 57), nicht zu vergessen; aber auch wenn diese nebst Dädalos nicht vorkämen, würden, nach des Ref. Meinung, schon die von den hellenischen Göttern verfertigten Arbeiten auf denselben Schluss führen. Denn eben so, wie das ganze Leben, die Tracht und Sitte dieser Götter echt hellenisch ist, so konnte ihnen auch der Dichter schwerlich Künste und Beschäftigungen beilegen, die bloss von Barbaren geübt wurden. Wären ferner alle Kunstwerke, welche man in Griechenland sah, aus dem Orient ge-

---

1) Hievon ist kürzlich auch in der Amalthea Bd. III. S. 23 ff. [unsere Ausgabe Bd. I. p. 77 ff.] die Rede gewesen.

2) S. Hierüber den in der alten Technologie sehr kundigen Schneider im Lexikon s. v. *χοάνη*.

3) In den Sieben, V. 525 ff., *ἐν χαλκηλάτῳ σάκει — σφίγγ' ὠμόσιτον προσμεμηχανευμένην γόμφοις — λαμπρὸν ἔκκρουστον δέμας*. *Ἔκκρουστον* verstehen die Scholien nicht und konjekturiren *ἐκκροῦον*. Vgl. V. 627 ff.

kommen, so hätte der Dichter überall nur unbekannte, dem Hellenen fremde und seinem Sinne widersprechende Darstellungen gesehen, und es wäre sonderbar, dass er von solchen nichts erwähnt, und noch dazu seine Künstler rein hellenische Gegenstände, wie Chortänze, Volksversammlungen u. dgl., bilden lässt. Ueberhaupt zeigt sich in allen Homerischen Beschreibungen, besonders von Waffenstücken, ein übereinstimmender, eigenthümlicher Geschmack, den ich mir nicht durch den Anblick aus verschiedenen Gegenden, Aegypten und Phönicien, zusammengebrachter Werke erklären kann. Dass allerlei Gefässe, so wie gestickte Gewänder, durch den phönicischen Handel nach Griechenland kamen, ist übrigens eine unläugbare Sache; dass aber diese Geräthe und Kleidungsstücke auf die Bildung des Kunstsinns grossen Einfluss haben konnten, läugnet Herr Hofrath Hirt selbst, und wie es dem Ref. scheint, mit grossem Rechte.

Doch lässt sich die Streitfrage über den Stand der Kunst in Homerischer Zeit vielleicht noch auf einem anderen Wege der Entscheidung näher bringen, auf einem Wege, den einzuschlagen der Verfasser des klassischen Werks: „Die Geschichte der Baukunst bei den Alten,“ am Wenigsten ablehnen kann, ich meine durch die in neueren Zeiten entdeckten Ornamente an dem Thesauros des Atreus in Mykenä. Zwar sind es nur wenige Bruchstücke bunten Marmors, von denen hier die Rede sein wird, aber dem Ref. scheint von diesen Fragmenten ein höchst erfreuliches Licht über den ganzen Zustand der Kunst und Cultur der Griechen in dem sogenannten heroischen Zeitalter auszugehen. Bekanntlich ist in den neuesten Zeiten öfter von diesen eigenthümlichen — kuppelförmigen und doch nicht eigentlich gewölbten — Gebäuden [1]) die Rede gewesen, die Pausanias

[1]) Nach altem Sprachgebrauch gehören solche Gebäude wohl zu den *θόλοις*, und die alten sardinischen *θόλοι περισσοῖς τοῖς ῥυθμοῖς κατεξεσμένοι*, die zu den *κατασκευάσματα εἰς τὸν ἑλληνικὸν τρόπον διακείμενα τῶν ἀρχαίων* gerechnet werden (Aristot. *Mirab. ausc.* c. 104. p. 207, Beckmann), waren wahrscheinlich von ähnlicher Art, wie auch die Gebäude im südlichen Sicilien im Gebiete von Falconara es sind, Houel *Voy. pittor.* T. III. pl. 202.

zu Mykenä und Orchomenos als Schatzhäuser alter mythischer Fürsten erwähnt und so sehr bewundert, dass er den orchomenischen Thesauros zu den ersten Wundern der Welt rechnet. Die Kenntniss dieser Bauwerke im Allgemeinen können wir nach dem, was Hirt in der Geschichte der Baukunst darüber gesagt hat, voraussetzen, so wie wir uns eigentlich den Beweis ersparen dürfen, dass diese Gebäude wirklich der mythischen und heroischen Zeit angehören. Denn ausser dass sie von Pausanias Thesauren genannt werden, Thesauren aber, welche zu keinen Heiligthümern gehören, durchaus nur mythischen Königen, wie Atreus, Minyas, Hyrieus, Augeas, beigelegt werden und in republikanischer Zeit auch nicht gut Statt finden konnten, befinden sich diese nun auch gerade in den Städten, die in mythischer Zeit Sammelplätze des Reichthums waren und in Homerischen Gedichten von einem fabelhaften Glanze erhellt erscheinen, hernach aber ohnmächtig und unbedeutend wurden, wie Orchomenos und Mykenä. Referent hatte nach den Nachrichten von dem mykenäischen Schatzhause die Vermuthung aufgestellt, dass sich bei Amyklä, der alten Hauptstadt der vordorischen Fürsten Lakonika's, ein ähnliches finden müsse [1]), und wie sehr musste es ihn nun in seiner ganzen Ansicht bestärken, als er hernach in William Gell's *Itinerary of the Morea* [2]) las, dass Gropius am Ufer des Eurotas, einige englische Meilen vom alten Amyklä, ein kreisrundes Gebäude von derselben Gestalt, wie der mykenäische Thesaurus, gefunden habe. Das alte Griechenland war sicherlich mit Gebäuden dieser Art angefüllt, und eine bedeutende Anzahl lassen sich theils aus den gefundenen Trümmern, theils aus dichterischen, an sich unverständlichen, nur dadurch Licht erhaltenden Erwähnungen zusammenstellen [3]). Eine der merkwürdigsten ist ein Vers des

---

1) „Und sollten nicht vielleicht genauere Nachforschungen um Amyklä ähnliche Entdeckungen herbeiführen, wie die in Mykenä." Orchomenos p. 319. [2 A. p. 313.]

2) P. 225. vergl. Gell's *Narrative of a journey in the Morea*, p. 348. Dodwell *Classical and topographical Tour* V. II. p. 415.

3) S. ausser Hirt W. Gells *Argolis*, p. 32, 33. Hughes *Travels* I. p. 204. Orchomenos, S. 239 [unsere Ausgabe Bd. I].

dunkeln Lykophron, nach welchem Priamos die Kassandra in ein steinernes Jungfrauengemach, ohne Deckenbalken (ἄνις τεράμνων), eine dachlose Behausung, verschliesst [1]). In der That ist dadurch ein Gebäude vortrefflich bezeichnet, dessen Wände bloss durch allmälige Annäherung das Dach bilden; auch Tzetzes sieht ein, dass von einem pyramidenartigen Gebäude die Rede ist. Man sieht übrigens hieraus, so wie aus einigen andern Traditionen, dass Bauwerke dieser Form auch bisweilen andere Bestimmungen haben mochten, als Schatzgewölbe zu sein; nur hat man bei dem mykenäischen und orchomenischen Tholos keinen hinlänglichen Grund, der Tradition des Alterthums zu widersprechen [2]), da die alten Anakten Griechenlands für ihre Waffen, Becher, Gewänder und andere Stücke von Werth wohl gern ein besonderes Gebäude errichten mochten [3]).

Aber es ist Zeit, zu dem speziellen Gegenstande zu kommen, um dessentwillen ich diese Thesauren herbeigezogen habe, den Ornamenten des Mykenäischen. Ich will von diesen so genau als möglich handeln, indem ich theils die Nachrichten der englischen Reisenden, besonders des trefflichen William Gell, theils Zeichnungen von Lusieri benutze, die im *Print-room* des brittischen Museums unter den von Lord Elgin an das brittische Museum gekommenen Papieren

---

S. 152]. Dorier II, S. 251 [unsere Ausgabe Bd. I S. 155]. Dodwell fand in der Nähe des mykenäischen Thesauros die Trümmer dreier ähnlicher aber kleinerer Gebäude, p. 236. Vgl. Pomardi's *Viaggio*, T. II. p. 119.

1) V. 350, vgl. Il. VI, 248.

2) Clarke's Einwendungen (vol. II. p. 688), denen Andere entschieden oder zweifelnd gefolgt sind, sind gar nicht bedeutend. Dass Atreus Thesauros auf der Burg von Mykenä läge, sagt Pausanias nicht und war bei der hinlänglich gesicherten Macht der Atriden nicht nothwendig. Auch der Thesauros des Minyas liegt nicht auf der Burg. Dass das Gebäude ein Grabmal sei, verräth keine Spur.

3) So hat der Panopeer Autolykos, der nach Pherekydes *πλεῖστα κλέπτων ἐθησαύριζεν* (Fragm. 18, p. 112, Sturz), bei Homer, Od. XIX, 410, ein *μέγα δῶμα, ὅθι πού μοι κτήματ' ἔασι*, wie er sagt.

liegen. Zuerst ist anzugeben, was sich gefunden hat, dann kann man versuchen, die Stelle anzugeben, wo es hingehört. Vor dem Eingange des Thesauros fanden Gell [1]) und Andere [2]) ein Stück, welches von dem Erstgenannten für das Kapitäl einer halbrunden Säule, sonst mit mehr Grund für eine Basis angesehen wird. Es besteht aus einem grünen Marmor von angenehmer Farbe und ist aus zwei Haupttheilen zusammengesetzt [3]), einer starken Plinthe von drei Fuss, acht Zoll, zehn Linien Breite und ziemlicher Höhe, und einem Pfühl oder Torus, dessen Profil aber nach Lusieri kein Halbzirkel, sondern elliptisch ist. Zwischen der Plinthe und dem Pfühl, so wie über dem Pfühl, befindet sich eine Art Ablauf, in der Form einer wenig gehöhlten Kehle, mit einem Riemchen darunter. Der Pfühl ist mit sechs etwas hervorgearbeiteten Streifen geschmückt, die sich alle in einem Winkel in der Hälfte brechen; sie bestehen aus spiralförmigen Windungen oder Voluten in der Mitte und kleinen Feldern an den Rändern und sind durch etwas zurücktretende, ganz unverzierte Streifen von geringerer Breite von einander getrennt. Der obere Ablauf ist mit einer Art vertiefterer Felder in doppelten Reihen ringsumher geschmückt, der andere glatt. Die Höhe der ganzen Basis beträgt an zwei Fuss, das obere Ende, wo der Schaft ansass, hält einen Fuss, zehn Zoll, sechs Linien im Durchmesser. — Im Eingange selbst liegt ein bedeutendes Stück des Schaftes der Halbsäule, zu welcher die Basis ohne Zweifel gehörte [4]). Es besteht ebenfalls aus grünem Marmor [5]), ist im Durchschnitt halbzirkelrund und hält im Diameter einen Fuss, neun Zoll, zwei Linien. Streifen der eben beschriebenen Art, im Zickzack auf- und ablaufend, umfassen die Säule; jeder Streifen bildet drei Spitzen nach oben und zwei nach unten, indem die beiden andern gerade an die Ecke der Wandsäule treffen. Das erhaltene Stück hat nach Lusieri's Abbildung einen

---

[1]) S. *Argolis* p. 146 in der Erklärung von pl. 5.

[2]) S. Dodwell's *Classical and topographical Tour* V. II. p. 231, 232.

[3]) S. die Abbildung bei Gell pl. 7 und Dodwell zur angef. Stelle; die beste ist die Lusieri'sche.

[4]) Gell p. 146. Dodwell a. a. O.

[5]) Gell u. Dodwell. Lusieri sagt: *marmo color di bronzo.*

solchen Streifen vollständig, zwei halb. Drittens hat man in derselben Gegend im Boden steckend zwei verzierte Steintafeln gefunden [1]), welche durch die Elgin'sche Sammlung in das britische Museum übergegangen sind, wo sie Schreiber dieses im Jahre 1822 genau betrachtet hat. Sie sind in der *Synopsis* von 1821, p. 156, unter n. 220, 221 verzeichnet. Die eine Tafel von einer angenehmen grünen Farbe enthält in einem oberen Streifen fünf unter einander zusammenhängende Spiralen, genau von derselben Form, wie an der Basis und dem Säulenschaft, in einem unteren fünfthalb kreisrunde, glatte, ein wenig hervortretende Teller von etwas grösserem Umfange als die Spiralen. Die andere Tafel von glänzend rother Farbe *(rosso antico)* hat drei Reihen von Spiralen über einander, von denen die mittleren etwas grösser als die andern beiden sind, so dass sechs von jenen auf sieben von diesen kommen. Die Bearbeitung des Steins ist vorzüglich, indessen fehlt es der Arbeit doch an der mathemathischen Präcision, so wie an der Schärfe und Nettigkeit, welche die griechischen Architektur-Ornamente der besten Zeit jedesmal auszeichnet. Hiezu kommt nur noch eine bloss von Lusieri erwähnte Platte oder Tafel von weissem Marmor *(lastra di marmo bianco)*, welche oben einen Streifen mit Spiralen hat und sonst glatt ist. Ferner eine schmälere Tafel aus demselben Steine, welche mit drei fächer- oder muschelförmigen Ornamenten verziert ist, die im Einzelnen dieselbe Feldverzierung haben, welche oben an der Basis erwähnt wurde. Alsdann ein Stück des Kapitäls, wenn Lusieri Recht hat, doch kann man seine Form nicht mehr deutlich erkennen. Aber auf jeden Fall gehört noch ein Ornament aus rothem Marmor hierher, welches William Gell in einer Kirche bei dem Schatzhause gefunden [2]); es ist einen Fuss, fünf Zoll lang und sieben Zoll breit, und enthält zu oberst eine Reihe Spiralen und darunter ziemlich dieselben fächerförmigen Zierrathen, die vorher beschrieben wurden [3]).

---

[1]) S. Gell a. a. O. p. 145. Dodwell drückt sich p. 231 ungenau darüber aus: *some masses of rosso antico.* Dort findet sich p. 232 eine Abbildung beider Tafeln in Holzstich.

[2]) Es ist in der *Argolis* pl. 8 abgebildet.

[3]) Dodwell erwähnt p. 240 noch *a mass of green marble, enriched with the spiral maeander and some circular ornaments,*

Ohne Zweifel verdienen diese Verzierungen die Aufmerksamkeit und rechtfertigen die Wichtigkeit, mit der sie hier behandelt werden, da sie in ihrer Art ganz eigenthümlich sind und einem Stil der Architektur angehören, der bisher noch ganz unbekannt war. Aber eben diese Eigenthümlichkeit macht es schon wahrscheinlich, dass sie wirklich mit dem Thesauros zu verbinden sind, da dieser Thesauros auch, als er von Neuem aufgefunden wurde, ein Denkmal eines noch ganz unbekannten Stiles war. Darauf führen denn auch alle anderen Umstände, wenn man sie ohne vorgefasste Meinung über den Gang, welchen die Kunst bei den Griechen genommen haben soll, in Betracht zieht. Die bedeutenderen Fragmente sind in und bei dem Eingange des Schatzhauses gefunden worden; zu welchem Zwecke sollten sie hierher geschleppt worden sein? Oder ist es denkbar, dass eine spätere Zeit sich mit der Verzierung des uralten Gebäudes, welches jetzt keinen Zweck mehr hatte, beschäftigte? Und wäre dies auch denkbar, so könnte es doch diejenige Zeit nicht sein, in welcher die dorische Architektur in ihrer hohen Einfachheit herrschte, und zwar, wie Fragmente beweisen [1]) und überhaupt nicht zweifelhaft sein kann, auch in Mykenä. Aber schon funfzehn Jahre nach dem Perserkriege (Olymp. 79, 1), ehe eine reichere und mannigfaltigere Architektur sich in Griechenland recht ausbreitete, wurde Mykenä von den Argeiern zerstört und liegt seitdem in Ruinen bis auf den heutigen Tag, so dass gewiss nach dieser Zeit hier nichts der Art gearbeitet worden ist. Und wollte man zugeben, dass irgend wann eine neue Ansiedlung daselbst stattgefunden, so sind diese Ornamente doch auch der ionischen, korinthischen, römischen, byzantinischen Säulenordnung und Bauart so fremd und von allen so verschieden, dass sie durchaus nicht in denselben Zeiten verfertigt sein können; sie müssen einer Zeit angehören, die jenseits dieser bekannten

---

welches Stück der Oberfläche der Halbsäule ziemlich ähnlich sieht; es soll im britischen Museum sein, wo ich aber nichts der Art gefunden habe. Nach Vergleichung aller Umstände finde ich es wahrscheinlich, dass Pomardi jene Halbsäule hat abzeichnen wollen und Dodwell die Zeichnung für etwas davon Verschiedenes genommen hat.

1) Ein halber Triglyph bei Dodwell, p. 243, 244.

Ausbildung der griechischen Architektur liegt. Endlich zeigt die Vorderseite des Schauplatzes selbst noch deutliche Spuren, dass die Massen von Breccia, aus denen das Gebäude besteht, ehemals hier bekleidet gewesen sind. Rechts und links von der Oberschwelle der Thüre sieht man auf Lusieris Zeichnung bedeutende Löcher, durch welche wahrscheinlich die Kapitäle der Wandsäulen befestigt wurden. Eben so findet man zu beiden Seiten des dreieckigen Fensters über der Thüre in den Zeichnungen von Gell und Lusieri [1]) zwei oder drei Reihen von Löchern über einander, durch welche die bunten Marmortafeln angefügt werden konnten. An der Oberschwelle der Thüre, unter der Fensteröffnung, finden sich Bogen von Löchern, in denen kupferne Nägel sassen, die entweder für sich eine Verzierung bildeten oder etwas hielten; Lusieri hat in einer glänzenden Restauration des Ganzen, ich weiss nicht auf welche Autorität hin, hier Löwenköpfe angebracht. Solche Löcher, in denen noch zum Theil die Nägel stecken, finden sich auch in den sehr breiten Seitenpfosten der grossen Thüre, so wie rings umher an der inneren Wand des Domes oder Tholos [2]); sie laufen von der Kuppel in langen Reihen bis zu dem Boden herab [3]). Sie sind viel zu zahlreich und sitzen viel zu eng über einander [4]), als dass sie, wie Bartholdy meint, zum Aufhängen von Bechern, Waffenstücken u. dgl. gedient haben könnten, auch sind die gefundenen Nägel ohne Haken oder Knopf [5]); dagegen empfiehlt sich die Meinung sehr, dass sie

---

1) Vergl. auch Dodwell, der p. 233 davon spricht, und Gell in der Erklärung von pl. 5, p. 145. Dodwell sagt: *probably the whole of this part was sumptuously decorated, and consequently could not have been originally covered with the earth.* Gell p. 29: *The front appears to have been cased with green and red marble with spiral and circular ornaments.*

2) S. Gell p. 30 und p. 147 in der Erklärung von pl. 6.

3) Der Durchschnitt bei Gell zeigt 21 Reihen in dem halben Umfange des Rundgebäudes und 3 in dem Seitenpfosten der Pforte.

4) Nach Gell pl. 6 sind in einem Steine (die Dicke der Steinlagen ist gegen zwei Fuss) drei Löcher über einander.

5) *Sans crochet,* Haller bei Pouqueville: *Voyage en Grèce,* T. IV. p. 151.

bronzene Tafeln, welche eine Bekleidung des ganzen Inneren gebildet hätten, festhielten [1]), da mit Erz bekleidete Gebäude noch öfter, besonders im mythischen Griechenland, vorkommen und überhaupt der Geschmack für die Verbindung von Metall mit Stein in der Architektur in diesem Zeitalter herrschend war, so dass selbst in Hesiodos Beschreibung von dem Leben des ehernen Geschlechts:

Ihnen waren die Waffen von Erz, von Erz auch die Häuser,

etwas von historischer Erinnerung liegt.

Wer sich nun den Eindruck, den die von Erz schimmernde Wölbung des Inneren und das nach aussen mit weissem, grünem und rothem Marmor aufs Zierlichste bekleidete Portal gemacht haben muss, lebhaft vergegenwärtigt, wird auch von freien Stücken folgenden Schluss zulassen. Die griechische Kunst stand schon in der Periode, von der uns statt der Geschichte nur der Mythus Kunde gibt, auf einer Stufe unabhängiger und bedeutender Ausbildung. Unabhängiger, denn kein Gebäude Aegyptens oder Asiens hat diese paraboloidische Kuppelform, und nirgends sonst trifft man diese Verzierungen an [2]). Bedeutender, denn wenn auch Aegyptens Bauwerke dem Umfange nach grösser sind, so herrscht doch in der Anlage, Konstruktion und Ausschmückung dieser Thesauren ein grösserer und höher strebender Geist. Diese Stufe hat aber die Kunst der Hel-

---

1) Diese Meinung hegen W. Gell p. 32, 33, Hughes *Travels* I. p. 204, Haller bei Pouqueville a. a. O. Hirt, der an verschiedenen Stellen davon gesprochen. — Die Nägel bestehen nach der Analyse eines Mineralogen aus 88 Theilen Kupfer, 12 Zinn. Clarke II. II. p. 698. Hughes p. 204, Note.

2) Die englischen Reisenden sprechen zwar nicht selten von einem ägyptischen Charakter, aber sagen nicht, was sie darunter verstehen; ihre Vergleichungen sind immer sehr unpassend. So vergleicht W. Gell mit dem Thesaurus einen unterirdischen Tempel, den Norden bei dem alten Hafen von Alexandria gefunden. Aber, so viel ich finde, ist dies dasselbe Gebäude, welches in der *Description de l'Egypte* T. V. pl. 42 abgebildet ist, und dies ist in einem gewöhnlichen römischen Stile. — Die Spiralen haben allerdings Aehnlichkeit mit den Voluten am Grabe des Midas, in Persepolis und in der ionischen Säulenordnung, und es findet hier ein gewisser Zusammenhang statt; aber die Zickzack-Streifen kommen fast nirgends vor.

lenen in nachmaligen Zeiten offenbar verlassen; sie ist von der halbbarbarischen Pracht, welche in diesen alten Gebäuden herrscht, zu der Simplicität und Einfalt zurückgekehrt, deren grandiose Wirkung wir in den altdorischen Monumenten bewundern, in denen an verzierte Säulenschafte, vielfach zusammengesetzte und mit Schmuck bedeckte Vasen u. dgl. m. gar nicht zu denken ist.

Diese Erscheinung muss nun allerdings alle diejenigen sehr befremden, die, wie der Verfasser des ersten der hier recensirten Werke, die Kunst als einen Berg darstellen, der auf der einen Seite sich in einer allmälig und stetig emporsteigenden Linie erhebt, auf der andern in einer eben solchen senkt, und immer darauf hinausgehn, das langsame, fast nie stillstehende, aber sich auch fast nie plötzlich entwickelnde Wachsthum des Kunstvermögens darzuthun. Aber so sehr wir das Princip, von dem diese Darstellung ausgeht — den ununterbrochenen Zusammenhang des geistigen Lebens einer Nation — anerkennen, so einseitig und unhistorisch scheint uns doch diese Form, in welche man es hier zu zwängen sucht. Keine Periode in der Geschichte ist bloss Vorbereitung der folgenden; jede entwickelt etwas Eigenes, was die folgende um anderer Zwecke willen aufgibt und fallen lässt; oft sucht auch der Geist einer Nation auf verschiedene Weise zu erreichen, wonach er strebt, und schlägt mannigfache Wege ein, ehe er den angemessensten findet. So hatte auch die durch Homers Gesänge verewigte Zeit schon ihre Kunst und ihre Pracht, und wenn ihr die erhabene Majestät eines dorischen Tempels fremd war, so hatte sie dafür Gebäude, wie das Schatzhaus des Atreus.

Unsere Leser haben aus dem, was im ersten Theile dieser Recension von den Ansichten der beiden obengenannten Gelehrten über den Ursprung und die erste Entwicklung der griechischen Kunst gemeldet wurde, ungefähr schon abnehmen können, wie stark sich dieselben entgegenstehen und widerstreiten; zugleich hat der Ref. seine Ansicht darüber vorgelegt, was etwa in beiden Darstellungen das wahrhaft Begründete sein möchte und wie sich dies vielleicht zu einem Ganzen vereinigen liesse. Mit H. Meyer einen eigenthümlichen Kunsttrieb der Griechen annehmend, der zum tiefsten Grunde des — vorzugsweise zur Ausbildung der Kunst bestimmten — hellenischen Geistes gehört und sich nur be-

deutend früber in Rede und Gesang, als in Holz und Stein äusserte — erkennt er, hierin ziemlich mit Fr. Thiersch übereinstimmend, eine nicht verächtliche Kultur dieses Triebes, ja eine eigenthümliche und besondere Entwicklung und Gestaltung desselben, schon in jener achäischen Heroenzeit an, welche uns Homers Gesänge vergegenwärtigen, und hat die Beweisgründe des zuletzt genannten Forschers durch noch vorhandene Trümmer und Reste jener Kunstkultur noch verstärken können. So weit gelangt, stehen wir nun vor dem langen Zeitraume zwischen jenem mythologischen Weltalter und der vom hellen Lichte der Historie bestrahlten Zeit von Olympias 60 an, in der uns die Kunst der Hellenen schon als sehr ansehnlich in zahlreichen Schulen von vielen berühmten Meistern geübt entgegentritt.

Welches war nun der Zustand der Kunst in dieser Zeit? Wenden wir uns zu den beiden vorliegenden Werken, so bietet uns das erste ein Kapitel: Alter Stil der griechischen Kunst, oder Geschichte derselben etwa vom Jahre 800 v. Chr. Geb. bis um die 60. Olympiade. Ehe aber Ref. zur Angabe des Hauptinhalts desselben kommt, darf er die Klage nicht ganz in sich zurückdrängen, dass der treffliche Verfasser es doch gar zu sehr versäumt hat, sich die genaueren historischen, chronologischen und mitunter auch antiquarischen Aufklärungen zu verschaffen, auf die es bei einer Kunstgeschichte besonders ankommt. Er beginnt: „Auf der Insel Aegina, wo von frühen Zeiten her die Kunst getrieben wurde, sollen schon eher, als man nach Olympiaden zählte, und etwa vierzig Jahre vor Gründung der Stadt Rom Silbermünzen geprägt worden sein. Andere Nachrichten machen diese Erfindung noch älter, und sagen: Pheidon, Beherrscher von Argos, welcher Maas und Gewicht einführte, habe auch Münzen, vornehmlich silberne, schlagen lassen.“ Die Anmerkung führt nur Aelian *Var. hist.* XII, 10, und Strabo L. VIII. an, aus denen auf keine Weise geschlossen werden kann, dass die Aegineten vor Anfang der Olympiaden, und Pheidon noch früher Münzen geschlagen habe. Man weiss aber sicher, dass Pheidon, der seine Herrschaft bedeutend über die Grenzen von Argos ausgebreitet hatte, eben in Aegina [1]), anstatt der vorher

[1]) Etymol. M. s. v. ὀβελίσκος, Eustath. zu Il. B. p. 609. *Marmor Parium* ep. 31.

gebräuchlichen Stäbe (ὀβελίσκοι), Münzen schlagen liess; nicht minder sicher ist, dass dieser Pheidon der Feier der achten Olympiade anstatt der Eleer vorstand, und Larcher, der in dieser Angabe des Pausanias statt der gewöhnlichen Olympiaden des Koröbos eine des Iphitos verstehen wollte, ist längst widerlegt. Doch herrscht dieselbe Verwirrung, wie im Texte der Geschichte, so auch in der dazu gehörenden: Uebersicht der Geschichte der Kunst bei den Griechen, deren bekanntesten Werke und Meister, so wie der noch vorhandenen und darauf Bezug habenden Denkmale, welche zu Dresden 1826 erschienen ist. Hier finden wir noch überdies die seltsame Angabe: „die Erfindung der dorischen Ordnung in der Baukunst wird dem Pheidon zugeschrieben," deren Quelle dem Ref. völlig unbekannt ist, und dann besonders in der synchronistisch neben herlaufenden politischen Geschichte gar manchen schlimmen Irrthum, z. B. dass die Kolonie nach Karien und Rhodos den Joniern, statt den Doriern, beigelegt wird. Im Texte des Werks aber kommt uns bald nach jener Nachricht von Pheidon eine Stelle entgegen, in welcher der stoschische Karneol mit den fünf gegen Theben bewaffneten Helden, so wie die geschnittenen Steine desselben Stils mit den Figuren des Peleus, Tydeus u. A., ohne Bedenken den Griechen beigelegt, den Etruskern abgesprochen werden. Dies geschieht nun freilich jetzt auch von manchen Anderen, indem man der etruskischen Kunst, weil sie sich so lange mit fremdem Gute aufgeputzt hat, nun auch ihre eigenen, ihr wirklich angehörenden Habseligkeiten entreissen will: hier genügt indess eine genauere Aufmerksamkeit auf die Schrift jener Gemmen zur Vindikation des etruskischen Eigenthums. Es ist nämlich eine ausgemachte Sache, dass alle ächt etruskischen Inschriften der *mediae b, d, g,* entbehren, und kein *o,* sondern nur ein *u* kennen, daher z. B. die römischen Namen *Vibius, Trebonius, Pomponius* auf etruskischen Sarkophagen *Fipi, Trepun, Pumpum* lauten; nun werden aber auch auf jenen Gemmen die griechischen Heroen-Namen durchweg so umgestaltet, dass für die *media* die *tenuis,* für diese bisweilen die *adspirata* und für *o,* das *u* eintritt, so dass z. B. aus Τυδεὺς *Tute,* aus Πολυνείκης *Phulnike,* aus Ἄδραστος *Atresthe* wird; dies kann durchaus nur aus jenem Mangel des

etruskischen Alphabets, aber auf keine Weise aus der Geschichte der griechischen Schrift, die ja eben so früh *medias* wie *tenues* hatte, erklärt werden [1]). Aber unser Verfasser geht noch weiter und glaubt, auch die sogenannten etruskischen Pateren, die durch Inghirami den Namen: „mystische Spiegel" erhalten haben, „mit besserem Rechte" den Griechen und ihrem alten Stile beizumessen. Wir dürfen wohl fragen, mit welchem Rechte, als dem des Eroberers, der die kleine Macht zu seiner grossen schlägt, oder des reichen Mannes, der dem Armen sein einziges letztes Schäfchen nimmt. Denn abgesehen davon, dass die Schrift auch dieser Denkmäler den eben angegebenen Charakter zeigt [2]), hat man — so viel Ref. bekannt — noch niemals gehört, dass eine jener Schalen oder figurirten Spiegel in Griechenland gefunden worden wäre; im Gegentheil wird berichtet, dass sie sämmtlich, mit Ausnahme eines von Puzzuoli stammenden, innerhalb der Grenzen Etruriens entdeckt worden seien [3]). Man wird also doch wohl diese Kunstwerke schwerlich zu den Denkmälern der altgriechischen Kunst rechnen dürfen und würde selbst dann, wenn mehr vom alten tuskanischen Stil in ihnen wäre, als wirklich ist, sehr Unrecht thun, sich gerade nach ihnen mit Meyer eine Vorstellung von den Arbeiten des Lakedämoniers Gitiadas zu bilden. Diesen Gitiadas setzt übrigens der Verfasser zwischen Olymp. 10 und 20, ohne zu berühren, was neuerlich über die Stellen des Pausanias III. 18 und IV. 14 verhandelt worden ist, worüber man jetzt Siebelis Kommentar nachlesen kann. Auch wünschten wir, den schon so oft [4]) gerügten Irrthum des Pausanias über das Zeitalter des Rheginischen Tyrannen Anaxilas hier nicht von Neuem wiederholt zu finden; um dessentwillen der Künstler Aristokles von Kydonia vor Olymp. 29 gesetzt wird: es folgt aus Pausanias Angabe nur, dass er vor

---

1) Auch weiss man z. B., dass die Gemme mit den fünf Heroen im Gebiete von Perugia gefunden worden ist. *Vermiglioli Opuscoli*, V. IV. p. 56.

2) So heisst Polydeukes *Pultuke*, Meleagros *Meliacr*, Perseus *Pherse*, Telephos *Thelaphe* u. dgl.

3) S. besonders Ed. Gerhard im Kunstblatt 1826, No. 96 ff.

4) Zuletzt von Fr. Jakobs, Amalthea, I. S. 199.

Olymp. 74 gearbeitet haben muss. Wenn aber der Verfasser in der Anordnung der Darstellung am Kasten des Kypselos sich „einige Freiheit“ erlaubt zu haben gesteht, „wie sie der kunstmässigen Anordnung des Ganzen am Besten zu entsprechen scheint: „so werden solche, denen den Pausanias gewissenhaft zu erklären obliegt, darin eher eine Willkühr sehen, wie sie von der Interpretation alter Schriftsteller auf jede Weise fern gehalten werden muss. Denn während Pausanias ganz deutlich und bestimmt von fünf Streifen (χώραις) übereinander redet, deren jeden er um den Kasten oder die Lade herumgehend beschreibt, und so allmälig vom untersten bis zum obersten (fünften) aufsteigt: macht der Verfasser aus der zweiten und vierten χώρα die beiden langen, aus der ersten und fünften die schmalen Seiten des Kastens, die dritte scheint er auf dem Deckel zu suchen. Pausanias gibt aber überhaupt gar keinen Anlass, sich den Kasten viereckig vorzustellen; vielmehr geht daraus, dass keine Ecken und Seiten daran erwähnt werden, die Wahrscheinlichkeit hervor, dass er von elliptischer oder ovaler Form gewesen.

Indem wir aber dergleichen Bemerkungen so sehr wie möglich sparen wollen, da es uns ja hauptsächlich darauf ankommt, den Gewinn der Wissenschaft aus den vorliegenden Werken einigermassen zu bestimmen; so bemerken wir nur, dass das Kapitel, bei dem wir stehen, erstens eine Anzahl früher schon bekannter Notizen über den Betrieb der Kunst in dieser Periode, besonders über die einzelnen Künstler, deren Namen auf uns gekommen, enthält; alsdann aber eine Reihe von Bildwerken aufzählt, die im Allgemeinen als Denkmäler des altgriechischen Stils betrachtet werden, wie die sogenannte Erziehung des Bacchus in Villa Albani, die kapitolinische Brunnenmündung mit den zwölf Göttern, den dreiseitigen Altar aus Villa Borghese u. dgl. Dabei wird manche dankenswerthe Nachricht und manche feine Bemerkung mitgetheilt, besonders ist die Beschreibung des florentinischen Minervenkopfs, S. 32 der Anmerkungen, vortrefflich und zeugt in der That von der ruhigsten und sorgfältigsten Betrachtung des Denkmals. „Die Augen“, beschreibt der Verfasser, „senken sich ein wenig gegen die Nase, sind gross, liegen wenig vertieft, und die Augenlieder springen nur unbedeutend über die Augäpfel vor, der Schnitt

der Augenbraunen hat mit den Augen gleiche Richtung und steht hoch über denselben. Die Winkel des geschlossenen Mundes ziehen sich etwas aufwärts, um die Lippen aber bemerkt man keinen Rand oder Erhöhung. Das Kinn erscheint etwas herunterhängend und flach, auch darum, weil die Vertiefung zwischen demselben und der Unterlippe nur gering ist. Die Ohren stehen sehr hoch; eine horizontale Linie, vom untersten Theile des Ohrläppchens gezogen, würde ungefähr auf die Hälfte der Nase treffen“ u. s. w. Jeder, welcher die äginetischen Statuen auch nur in Gypsabdrücken betrachtet hat, wird sich desselben Schnittes und derselben Formen in den Köpfen der Göttin und der Heroen erinnern und nicht zweifeln können, dass in den altgriechischen Kunstschulen, zum Theil durch allzugetreues Wiedergeben der einzelnen Formen ohne Auffassung des Lebens darin [1]), zum Theil durch zu starkes Hervorheben einiger den Hellenen charakteristischen Gesichtszüge [2]), zum Theil aber auch durch etwas, was man Manier nennen kann, eine herkömmliche und von Vielen gewissenhaft wiederholte Darstellungsweise des menschlichen Gesichtes sich gebildet hatte. Auf der andern Seite kann Ref. nicht verschweigen, dass die Ordnung, in welche der Verfasser diese weiland etruskisch, jetzt altgriechisch, genannten Bildwerke stellt, gar manchem Zweifel Raum lässt und manches Bedenken dabei viel zu wenig beachtet ist. Es ist eine ausgemachte Sache, dass in diesem altgriechischen Stil, mit mehr oder minder treuer Bewahrung des Alterthümlichen, auch in den spätern Zeiten der griechischen Kunst gearbeitet wurde; wo sich daher Inschriften mit solchen Denkmälern verbunden finden, weisen sie gewöhnlich auf eine weit spätere Zeit hin, als man nach dem Stile des Werkes vermuthen sollte [3]). Davon sagt aber der Verfasser kein Wort; er stellt das kapitolinische Relief, ungeachtet er selbst einen heitern Sinn und eine gewisse Anmuth darin nicht verkennt, in die Zeit vor die äginetischen

---

1) Daher die flachliegenden Augen, welche wie todt aussehen, während die zurückliegenden durch Schatten und Licht Leben erhalten.

2) Dahin rechne ich besonders das starke und vortretende Kinn.

3) S. Amalthea, Bd. III S. 35 ff. [unsere Ausgabe Bd. II S. 59 ff.]

Statuen, ja die angeführte Uebersicht versichert uns keck, dass das in Rede stehende Kunstwerk etwa um Olymp. 25, „schwerlich früher, aber sicherlich auch nicht später“, entstanden sein möge. Welcher Schüler, dem die Quelle solcher Offenbarung verborgen ist, müsste so zuversichtlichen Behauptungen nicht unbedingten Glauben beimessen! Ref. wünscht sehr, dass irgend Jemand, der viele Reliefs und andere Arbeiten in diesem Stile zu sehen Gelegenheit gehabt, ein genaues Verzeichniss derselben verfertigen und sie zu klassifiziren versuchen möchte; es müsste sich daraus ergeben, in welchen Fällen die Griechen diese Art der Arbeit anwendbar und passend erachteten. Für jetzt sind dem Ref. besonders folgende Klassen bekannt. 1) Zusammenstellung von Götterfiguren. Dahin gehören: a. der dreiseitige *βωμὸς δώδεκα θεῶν* aus Villa Borghese mit den dreimal drei Figuren der Mören, Horen und Chariten, ein höchst schätzbares Monument, tiefsinnig gedacht und ziemlich treu im alten Stile gehalten. b. Das kapitolinische Puteal, weit freier behandelt, so viel Ref. nach Abbildungen urtheilen kann. c. Die *ara tonda* des Kapitols mit den Figuren des Appolon, der Artemis, des Hermes, noch freier behandelt. d. Ein runder Altar aus Cavaceppi's Museum mit den Figuren des Zeus, der Athena und Hera (Welker Zeitschrift Bd. I Heft 2, Kupfert. 3 n. 11) u. m. a. Bei Zoëga *Bassir.* II 100, 101 u. sonst. 2) Der Kampf des Apollon und des Heracles um den Dreifuss. Dieser ist a. auf der Dresdner Kandelaber-Basis und b. auf dem lakonischen Relief im Museum Nani (*Paciaudi Monum. Peloponn.* T. I. p. 114) mit ziemlich treuer Beobachtung des alten Stils, etwas freier aber; c. und d. in den beiden albanischen Reliefs (*Monum. du Musée Napoleon,* T. II. p. 35. Zoëga *Bassir.*. II. t. 66) dargestellt. Daran schliesst sich e. die Versöhnung des Gottes und Heros auf dem Puteal von Korinth im Hause des Lord Guilfort, einem der Monumente, welche am Meisten darauf Anspruch machen können, wirklich alt zu sein (bei Dodwell *Travels,* T. I. p. 200). Eine dritte Klasse bilden die Reliefs, welche die französischen Archäologen *monumens choragiques* nennen, auf denen ein Kitharode, als Apollon Musagetes mit der *Pythia stola* bekleidet, entweder dem Gott einen Päan darbringt, oder von einer Siegesgöttin Wein zur Libation

eingeschenkt erhält [1]). Mehrere Denkmäler der Art befanden sich in der Villa Albani und sind zum Theil nach Paris gekommen; in allen ist der alte Stil sehr gemässigt und gemildert und davon fast nur die grosse Zierlichkeit in der Anlage der Draperie und der Stellung der Figuren beibehalten worden. 4) Das Siegesopfer für Pallas Polias, wovon einige Darstellungen dieses Stils in der Amalthea, Bd. III S. 48 zusammengestellt sind. — Betrachtet man nun diese vier Klassen, in welche freilich keineswegs alle Bildwerke dieser Art hineinpassen, so sieht man doch schon ungefähr, bei welchen Anlässen und Gelegenheiten man sich in Griechenland dieses Stils bediente. Erstens zur Verzierung von Altären und heiligen Brunnen, wozu die unter Nr. 1 aufgezählten Denkmälern gehören; zweitens bei Weihgeschenken im Tempel, die das Andenken errungener Siege erhalten sollten. Denn wie die Denkmäler Nr. 4 sich auf Siege im Kriege beziehen, so gehören die von Nr. 3 musischen Siegern an, die unter Nr. 2 aber sind höchst wahrscheinlich mit Dreifüssen zusammengeweiht worden, dergleichen bekanntlich die siegreichen Choregen in Athen aufzustellen pflegten. Das Dresdner Monument möchte der Ref. nun auch nicht mehr für eine Kandelaberbasis, sondern für das Fussgestell eines Dreifusses halten und die daran vorkommende Fackelweihe auf einen *ἀγὼν λαμπαδοῦχος* beziehen, in dem der Weihende gesiegt: doch kann er diese Ansicht an dieser Stelle nicht weiter begründen. So viel scheint sicher, dass man die Reliefs der zweiten, dritten und vierten Klasse als anathematische ansehen darf. Bemerkenswerth ist noch, dass in bacchischen Darstellungen zwar bisweilen einzelne Figuren dieses anathemischen Stils vorkommen, aber meistentheils mit andern, der vollkommenen Kunst angehörenden, gemischt; so auf der Vase des Sosibios von Athen im Louvre n. 332, auf dem Altare bei Lord Pembroke (Amalthea III S. 246) und sonst. Gerade diese Mischungen müssen einen Jeden überzeugen, dass neben dem vervollkommneten Stile der griechischen Kunst der alterthümliche in verschiedenen Graden und Modifika-

1) Griechisch ist die Darstellung zu bezeichnen: *Ἀπόλλων σπένδων καὶ Νίκη οἰνοχοοῦσα.* Vgl. *Corpus Inscriptionum*, p. 248, C. 1.

tionen immer fortbestand, worauf der Verfasser, wie gesagt, viel zu wenig Rücksicht nimmt. Er erwähnt zwar selbst ein Denkmal, bei welchem diese Mischung des Heterogenen sehr deutlich hervortritt, die Dresdner Pallas nämlich, welche sicher als ein sehr ächtes Werk der älteren Kunst erscheinen würde, wenn nicht die am vorderen Streifen des Peplos gebildete Gigantomachie einen ganz anderen Stil zeigte. Der Verfasser sucht sich hierüber nun so zu beruhigen, dass er annimmt, diese Minerva sei, wie es in der Erklärung der dem Werke beigegebenen Kupfertafeln heisst, „ein den alten Stil der griechischen Kunst in seiner letzten Ausbildung vor Augen stellendes Monument", und in den kleinen Figuren des Gigantenkrieges „meldeten sich bereits die kräftigen Formen, zu denen die Kunst nun bald gelangen sollte". Damit ist aber in der That nicht genug gesagt, indem der Gegensatz wirklich weit auffallender ist; die Statue selbst sieht aus, wie eins jener alten Holzbilder erscheinen mochte, wenn es mit einem wirklichen, gesteiften und zierlich gefalteten Peplos bekleitet war [1]); die Relieffiguren dagegen, von denen freilich die Abbildung Tafel 5 durchaus keinen genügenden Begriff gibt, sind in einer freien und kühnen Weise leicht und kräftig gezeichnet, wie man auch in dem von der Zeit ziemlich angegriffenen Zustande, in dem sie sich gegenwärtig befinden, noch wohl erkennen kann; Ref. wurde durch sie an den Lapithenkampf in den Metopen des Parthenons erinnert. Also keineswegs ein Werk der Uebergangsperiode, sondern eine Nachbildung eines alten ξόανον, mit Anwendung der vervollkommneten Kunst in dem Schmucke des Peplos, ist diese Pallas. Wie fremdartig steht nun aber neben diesem Bilde die von dem Verfasser für gleichzeitig erachtete Gruppe der Dioskuren (oder des Hermes und Hephästos nach Visconti), die aus Villa Borghese nach dem Louvre gekommen ist (Nr. 488 im Katalog von Graf Clarac); was haben diese wohlgebildeten, wenn auch

---

1) Von dieser puppenartigen Behandlung der alten Holzbilder hat, wie bekannt, Quatremère-de-Quincy ausführlich gehandelt; man mag hinzufügen, dass in dem auf einem Elgin'schen Stein erhaltenen Register der Garderobe der Artemis auf der Burg von Athen (*Corp. Inscr.* n. 155) ein ἱμάτιον vorkommt, in welches das steinerne Bild der Göttin selbst gehüllt war.

vierschrötigen, Figuren, deren Muskeln und Gelenke durchaus ohne Schärfe und Härte angegeben sind, in deren Gesichtern sich nichts von jenem alterthümlichen Schnitte findet, mit der Dresdner Pallas und dem Dreifussraube gemein? Wenn sonach der Ref. mit den Urtheilen des Verfassers, wonach er diess und jenes Kunstwerk der angegebenen Periode zueignet, häufig nicht übereinstimmen kann: so muss er sich noch vielmehr gegen das Verfahren erklären, wonach diese Denkmäler des altgriechischen Stils (von deren Entstehungszeit doch so wenig Sicheres bekannt ist) unmittelbar zur Vergegenwärtigung des Kunststils bestimmter Epochen und einzelner Künstler angewandt und wir z. B. aufgefordert werden, uns nach der kapitolinischen Brunnenmündung und dem Borghesischen Altare Zeichnung, Geschmack und Kunst der Reliefs am Kasten des Kypselos, nach dem sogenannten Genius aus Bronze im Pallast Barberini die Arbeiten des Rhökos und Theodoros vorzustellen u. s. w. Wo ist die Brücke, müssen wir fragen, auf welcher der Kunstkenner von den schriftlichen Nachrichten, die über Charakter und Stil jener Werke und Meister so gut wie nichts aussagen, zu diesen erhaltenen Kunstdenkmälern gelangt und beide mit einander verbindet? Wir wissen von keiner solchen. Der einzige Grund jener Anordnungen — der aber auch dann, wenn er fest und sicher befunden würde, nicht zur Basis eines solchen Gebäudes hinreichen könnte — ist die durch das ganze Werk herrschende Voraussetzung und Annahme: dass die griechische Kunst von Anbeginn beständig fortgeschritten und zwar auch immer in demselben Tempo, mit einer bewunderungswürdigen Gleichmässigkeit fortgeschritten sei, so dass sie in jedem Olimpiadenzehend irgend eine Spur alter Rohheit abgelegt, irgend einen Schritt zur Vollkommenheit weiter gethan habe. Diese Ansicht wird von Meyer als ein Axiom behandelt, was sie doch gar nicht sein kann; im Gegentheil bedürfte sie eines recht gründlichen und genauen Beweises, da nicht leicht anzunehmen ist, worauf sie eigentlich beruht. Etwa auf alten Nachrichten — aber dergleichen existiren nicht — oder auf dem Zeugnisse der erhaltenen Kunstwerke selber — aber diese werden erst nach dieser Ansicht durch die lange Reihe der Jahrhunderte willkührlich vertheilt — oder auf der Analogie der Geschichte anderer Geistesthätigkeiten, etwa der Sprache

und Rede — aber wie schnell entwickelt sich doch, seit man überhaupt die prosaische Rede künstlerisch pflegte, das bewundernswürdige Kunstwerk des attischen Periodenbaus — oder vielleicht des politischen Lebens — aber wie rasch gingen in Athen die alten Formen einer lange bestehenden Aristokratie in die höchste Freiheit der Demokratie über. So gibt es wohl überhaupt nichts, was sich in gleichmässigem Fortschritte vom Anfange bis zum Gipfel entwickelte; lange arbeitete die Pflanze, den Stengel fortzutreiben und Blatt um Blatt anzusetzen, aber unvorbereitet, als etwas ganz Neues und Eigenes, tritt in kurzer Zeit die Blüthe ans Licht.

Hierdurch kommen wir nun freilich zu dem Resultate, dass — so schätzbare Bemerkungen über den Charakter manches alten Kunstwerks uns auch der Verfasser in diesem Kapitel darbietet — wir doch im Ganzen nichts erfahren, wodurch wir die grosse Lücke der Kunstgeschichte, wenn auch nur durch Fortsetzung von ein Paar Hauptpunkten ausfüllen könnten.

Wir wenden uns nun an Herrn Thiersch. Dieser Gelehrte gründet auf die wichtige Bemerkung, dass mehrere Künstler, die bis gegen Olympias 50 herab auftreten, Söhne oder Schüler des mythischen Dädalos genannt werden, auf Diodors Angaben über den ägyptischen Unterricht, den die samischen Bildner Telekles und Theodoros genossen, und auf Pausanias Nachricht von dem steifen und leblosen Bilde des beim olympischen Agon umgekommenen Arrhachion (die Begebenheit trifft Ol. 53) die grosse Behauptung, dass die Kunst in Griechenland seit den Tagen des Kekrops und Danaos eine lange Reihe von Jahrhunderten hindurch auf derselben Stelle beharrt habe und — um die merkwürdigen Worte von dem Verfasser selbst zu vernehmen — „was wir wohl in Aegypten kannten, was sich in einer asiatischen Monarchie, nicht aber in Griechenland erwarten liess, ein langes Zeitalter der Unveränderlichkeit, der unlösbaren Ruhe, des durch Glauben und Alterthum geheiligten Typus ber bildenden Kunst auch in Griechenland offen vorliege.“ Wie gewichtvoll müssten doch die Argumente sein, wenn ihre Stärke mit der Grösse und Kühnheit der angeführten Behauptung im rechten Verhältnisse stehen sollte. Aber das zweite und dritte machen

wenigstens auf den Ref. geringe Wirkung. Arrhachion wurde als Todter gekränzt; darf man daraus schliessen, dass man den Lebenden eben so dargestellt hätte? Das Kapitel des Diodor kann man nicht lesen, ohne folgende Schlussfolge darin zu entdecken, die wir vielleicht wohl thun, hier noch einmal auszuführen [1]: Das Holzbild des Apollon Pytheus in Samos bestand der Länge nach [2]) aus zwei Hälften; eine davon sollte Telekles, die andere Theodoros gemacht haben; jener in Samos, dieser in Ephesos: dies konnte nicht geschehen, wenn nicht beide einem Kanon von Proportionen folgten; einen solchen Kanon konnten sie aber bloss in Aegypten lernen. Wenn nur nicht etwa wundersüchtige Ciceroni (ἐξηγηταὶ) die ganze seltsame Geschichte von dem getrennten Arbeiten der beiden Brüder erdacht haben, um das genaue Zusammenpassen der beiden Hälften merkwürdiger und interessanter zu machen! Und gesetzt, sie hätten darüber eine Tradition gehabt, wer würde es auch dann nicht wahrscheinlicher finden, dass der Eine dem Andern eine Zeichnung zugeschickt, als dass sie eine so haarscharfe Regel nicht bloss über die Proportionen, sondern auch über alle Umrisslinien des Gesichtes, der Brust, des Leibes u. s. w., wie sie zu solcher Arbeit bedurften, gehabt hätten? Je weniger also diese Gründe den Ungläubigen zu überzeugen vermögen, um desto wichtiger erscheint das erste angeführte Argument, dessen Beweiskraft Ref. völlig anerkennt. Künstler, wie Endöos, Learchos, Dipönos und Skillis, mussten in der That, wenn sie die Sage so nah mit Dädalos verbinden konnte, sich im Stil ihrer Werke von jenen aus grauem Alterthume stammenden Idolen und Arbeiten nicht sehr bedeutend unterscheiden. Auch ist der lange Zeitraum bis Olymp. 50 — besonders wenn man die samische Familie der Erzgiesser ausnimmt —, auffallend leer an Namen, und keine bedeutende Künstler-

---

1) So sagen die weltkundigen Priester Aegyptens (I. 98): *τῶν ἀγαλματοποιῶν παλαιῶν τοὺς μάλιστα διωνυματμένους διατετριφέναι παῤ αὐτοῖς. — τοῦ γὰρ ἀγάλματος ἐν Σάμῳ — ἱστορεῖσθαι x. τ. λ.*

2) Diess erhält aus Diodor ganz deutlich und muss ja nicht geändert werden, da aus diesem Umstande die ganze Geschichte hervorgegangen ist.

Individualität tritt dem Suchenden entgegen. Er enthält offenbar wenig Spuren von Erfindungsgeist und höhere Regsamkeit des Kunstsinns. Die Kunst befand sich in einer Art von Lethargie.

Und worin liegt der Grund hievon? Nach dem Verfasser in einem heiligen, unverbrüchlichen Gesetz, einem durch ganz Griechenland herrschenden, aber von Aegypten ausgegangenen und durch den Zusammenhang mit Aegypten erhaltenen, von den Priestern als Mittlern zwischen Gottheit und Menschen streng beobachteten unwandelbaren Typus, den alle Künstler wie ein Göttergebot heilig zu halten und beständig zu wiederholen genöthigt waren, so dass sich individuelle Freiheit und eigenthümlicher Geist nicht zu entfalten vermochten. Aber erklären wir nicht so etwas Auffallendes durch etwas noch viel Räthselhafteres? Gesetzt die Erscheinung der altgriechischen Kunst entspräche jenem Bilde, müssten wir nicht auch dann den Grund in etwas Anderem suchen, als in einem hierarchischen Systeme, welches das Leben der griechischen Volksstämme besonders in diesen schon historischen Zeiten durchaus nicht auf solche Weise kannte? Müssten wir uns nicht daran genügen lassen, dass die Griechen in Allem, was Götterdienst anlangte und damit in Verbindung stand, auch ohne von Priestern angehalten zu werden, das Herkömmliche und Ererbte (*τὰ νομιζόμενα, τὰ πάτρια*) zur hauptsächlichsten Richtschnur nehmen? Aber die Erscheinung der griechischen Kunst entspricht auch, wie schon im ersten Theile dieser Recension bemerkt wurde, durchaus nicht dem aufgestellten, allzustrengen Begriffe. Selbst in Aegypten ist es nicht ganz so gewesen, wie es nach des Verfassers Worten scheint, der hierin wohl Winkelmanns Autorität zu viel einräumt. Die neuen Entdeckungen haben gezeigt, dass auch die Aegypter gar verschiedene, zum Theil kurze und ungeschickte [1]), zum Theil schlankere und wohlgegliederte, Figuren gemacht, dass sie den Köpfen, besonders kolossaler Statuen, oft eine wahrhaft erhabene Schönheit (wobei man sich nur in die eigenthüm-

---

[1]) Man lernt diese besonders aus Gau's Denkmälern Nubiens kennen. In der *Description* haben Zeichner und Kupferstecher viel zu sehr nach gewissen Musterfiguren, in einer einmal angenommenen Manier gearbeitet.

lichen Züge der ägyptisch-afrikanischen Rasse etwas fügen muss) zu geben gewusst haben und dabei durch keinen Typus behindert worden sind; am Lebhaftesten hat dies kürzlich Champollion der Jüngere bei Gelegenheit des Turiner Museums ausgesprochen [1]). Indessen bleibt es doch wahr: unzählige Figuren sind in Aegypten für Tempel- und Gräberbedarf immer auf dieselbe Weise verfertigt worden, man könnte sie nach juristischem Sprachgebrauche fungible Dinge nennen, weil es dabei gar nicht auf das Einzelne, sondern nur auf die Gattung ankommt. So ist es aber in Griechenland nie gewesen. Vielmehr ergeben jene oben erwähnten Münzen und Vasengemälde eine solche Mannigfaltigkeit verschiedener Figuren, Gliederformen, Proportionen und Stellungen, dass dabei an einen allgemeinen Typus, an ein regelndes Gesetz, gar nicht zu denken ist; ja um so ungestalteter die Figuren der Vasen, um so bizarrer und widerwärtiger die Satyre, der alte Dionysos, Herakles und Apollon gebildet sind, um desto weniger Uebereinstimmung ist auch unter ihnen, während bei den Aegyptern der hässliche Zwerg Phthas immer genau dasselbe kleine Ungeheuer ist. Sollten nun auch alle jene Vasengemälde später, als Olymp. 50, als die Zeit „des unverrückten Bestandes", sein: so beweisen sie doch, wie ungehemmt von steifer Satzung die griechische Kunst sich in dem grossen Reiche möglicher Bildungen herumtummelte, ehe sie die sichere Bahn des Rechten und Angemessenen fand. Hiernach kann der Ref. jenen Begriff des Typus nur in sehr engen Schranken gelten lassen.

Dagegen scheint es ihm, dass die Erscheinung, welche Erklärung heischt, jene Starrsucht nämlich, welche die bildende Kunst der Griechen so lange darniederhielt, während die Kunst poetischer Rede schon den höchsten Gipfel erreicht hatte, auf eine weit einfachere und natürlichere Weise erklärt werden könne, als durch jenen von einer ägyptisirenden Hierarchie ausgehenden Typus. Er meint nämlich, ein besonderes Gewicht legen zu müssen auf den Unterschied zwischen Kunst und Handwerk. Das Handwerk bringt Dinge, welche das tägliche Leben erfordert, dem Zwecke, wozu sie erfordert werden, gemäss hervor. Die Kunst, im

---

[1]) Im ersten Briefe an den **Duc de Blacas**.

eigentlichen Sinne des Worts, sucht ein inneres Leben in Gefühl und Phantasie durch äussere, jenem Leben entsprechende Formen darzustellen und mitzutheilen. Handwerksmässig war also das Verfahren der griechischen Bildner und Bildschnitzer so lange, als sie, bloss das Bedürfniss des Cultus zu befriedigen bedacht, allerlei irdene Bilder und hölzerne Puppen verfertigten, damit man etwas habe, dem man die gebührenden Ehren erweisen könne. Dergleichen konnten für öffentlichen und häuslichen Gottesdienst schon in grosser Menge fabrizirt werden, wie Töpfe und Tiegel für die Küche, ehe Jemand nur den Gedanken fasste, dass es möglich sei, das dem Herzen inwohnende Gefühl von der Grösse und Gewalt dieser Gottheiten durch menschliche Geberde und Haltung in Erz oder Stein auszudrücken. Es war wahrhaftig ein im höchsten Grade verwegener Gedanke, in wessen Geiste er auch zuerst aufgestiegen sein mag, ein Gedanke, der der Unmöglichkeit Trotz zu bieten schien; ein gewöhnliches Idol des Zeus, in dem die Form ziemlich indifferent war, wo nur das Beiwerk Einiges andeutet, aber an das der fromme Glaube oft um so andächtigere Vorstellungen von dem Vater der Götter und Menschen knüpfen mochte, je weniger ihm äusserlich gegeben war — ein solches Idol auszubilden zu einer Darstellung der Gottheit, die durch sich selbst Huld und Majestät aussprach und durch das Verdienst des Künstlers Anbetung forderte. Es ist denkbar, dass von einer solchen Belebung des todten Stoffes selbst eine Zeit sich nichts träumen liess, in der doch in anderen Richtungen der höchste und reinste Kunstgeschmack entwickelt war, in der würdevolle oder heitere Chortänze die mannigfachsten Empfindungen darstellten, der gymnastisch gebildete Jüngling bei den Uebungen des Fünfkampfs, vom Flötenspieler begleitet, mit Gewandheit auch Anmuth entwickelte und die grosse Zahl der Dichter und Sänger alte Sagen und Empfindungen der Gegenwart in mannigfaltigen Formen in der schönsten Rede darzustellen wusste. Ja man darf sagen, dass zu der Zeit, da der Mensch sich selbst am Meisten zur Schönheit ausschuf, da der nach ächt dorischen Grundsätzen erzogene Jüngling in seiner ganzen Erscheinung, in Gang, Blick und Miene, als ein schönes Bild der Tüchtigkeit und Sophrosyne, und wenn er etwa, heitere Siegesfreude im Gesicht und Adel in jeder Bewegung, einem Päan des

Apollon vortanzte, als das herrlichste Agalma des Gottes erschien — die Nachbildung solcher Schönheit in Erz und Stein dem Sinne der Nation gerade am Entferntesten liegen musste. Wenigstens war es natürlich, dass Gymnastik und Chorik, die Künste, die den menschlichen Leib zum Darstellungsmittel heben, vor der Plastik ausgebildet wurden; ihre Ausbildung trifft aber, nach den vorhandenen Nachrichten, besonders in die ersten funfzig oder sechzig Olympiaden. Der Bildschnitzer oder Thonbildner hielt sich indessen ganz an den herkömmlichen Handwerksbrauch, der ja bei der gewöhnlichen Forterbung der Lebensbeschäftigung auch der Brauch seiner Väter war; er dachte nicht daran, die Natur weiter nachzubilden, als dass man den Gegenstand seiner Arbeit erkannte, und Niemand erwartete es auch von ihm. Dass es wirklich so war, können namentlich manche Terrakottabilder bezeugen, dergleichen man in neueren Zeiten häufig in Attika gefunden (der Ref. hat mehrere der Art bei Obrist Leake, Herrn Burgon u. A. gesehen), plumpe, unförmliche Figuren, in einfachen Stellungen, meist auf viereckten massiven Sesseln sitzend, durchaus ohne Anspruch auf Zierlichkeit und Schönheit und, wie man sieht, mit freier Hand aus dem Thon geknetet. Wer solche Figuren etwa neben die emaillirten Terrakotta's, die man aus den Mumienschachten Aegyptens zu Tausenden heraufholt, stellen kann, möchte sich den Gegensatz eines anspruchslosen Handwerks mit einer durch religiöse Satzung gebundenen und darin beinahe erstarrten Kunst recht anschaulich vergegenwärtigen können [1]).

Wenn nun also die griechische Kunstgeschichte so lange Zeit nichts als eine Geschichte des Handwerks ist: so dürfte man in den Schriften, welche die allmälige Entwickelung der Kunst in Griechenland verfolgen, auch einige Nachrichten über die damit zusammenhängenden Handwerke erwarten können. Doch wird gewöhnlich darauf sehr wenig

1) Es versteht sich, dass die „Kunstkultur" der Homerischen Zeit eben nicht in diesem strengen Sinne zu nehmen ist. Wenigstens war die plastische Kunst dieser Zeit grösstentheils auf Schmuck von Gebäuden, Waffen u. dgl. beschränkt und die Idole der Götter darf man sich gewiss nicht als lebendige Darstellungen ihrer Eigenthümlichkeit denken.

Rücksicht genommen. Ref. will hier Einiges zur Probe über die Athenische Töpfergilde zusammenstellen. In Athen gaben die κεραμεῖς oder Töpfer der ansehnlichsten Vorstadt, dem äusseren Kerameikos, und einem bedeutenden Theile der Stadt, dem inneren Kerameikos, den Namen; es ist vorauszusetzen, dass sie in beiden wohnten und sehr zahlreich waren. Im äusseren Kerameikos wurden Athena, Hephästos und Prometheus verehrt, als Götter des Handwerks ohne Zweifel; den letztgenannten, Feuerbringer und Menschentöpfer, betrachteten die Töpfer des Alterthums als den Patronus ihrer Kunst [1]). Am inneren Kerameikos lag nach Pausanias [2]) ebenfalls ein Heiligthum des Hephästos und der Athena. Die eifrigen Handkönige (Cheironakten, so nannte die alte Aristokratie scherzend diejenigen, welche nur über ihre Hände gebieten konnten), die unter dem Schutze dieser Gottheiten arbeiteten, bedienten sich besonders der Erde vom Vorgebirge Kolias, welche sich trefflich durch das Rad bearbeiten liess und sich leicht mit Röthel (μίλτος) mischte [3]). Daher war der Attische Keramos seit alten Zeiten berühmt; schon frühzeitig verboten die Argeier und Aegineten die Einfuhr der attischen Waare [4]), wohl um die einheimische Fabrikation zu heben, denn auch Aegina hatte grosse Topfmärkte. Der Absatz musste sehr bedeutend sein, da Griechenland eine erstaunliche Menge Wein, und allen in irdenen Gefässen, ausführte [5]). Die Athener rühmten von ihrer Göttin Athena, dass sie den Keramos, den Sohn der Erde, des Rades und der Esse, erschaffen habe [6]); daher auch an den Panathenäen bemalte Oelkrüge als Preise ausgetheilt wurden [7]), und eine eigene

1) Meursius' *Ceramicus geminus* c. 25. Welcker Prometheus S. 120 ff.

2) I, 14, 5.

3) S. Suidas s. v. *Κωλιάδος κεραμῆες*. Vergl. Plutarch *de auditione* p. 141. Hutten. Eratosth. *ap. Macr. Sat.* V, 21. Krater *Κωλιάδος*.

4) Herod. V, 88. Athenäos XI, p. 502. Vergl. XI, p. 484.

5) Vergl. Herod. III, 6.

6) Kritias bei Athenäos I. p. 28 c. Vergl. die Homerische *Κεραμίς* Vers 2.

7) Pindar N. X, 35, mit Dissens Commentar p. 468, und die bekannten Inschriften: *τῶν Ἀθήνηθεν ἄθλόν εἰμι*. Auch die Diota auf den Münzen geht darauf.

Art Becher die Panathenaischen hiessen [1]); nach Plinius soll ein Athener, Koröbos, die ersten Töpferwerkstätten eingerichtet haben [2]). Diese Attischen *κεραμεῖς* waren aber ohne Zweifel zugleich in gewissem Sinne *πλάσται* oder Thonbildern, indem sie zwar an ihren Gefässen die Hauptsache mit dem Rade machten, aber Nebendinge, wie Henkel u. dgl., aus freier Hand bildeten, was man an alten Vasen oft deutlich zu bemerken Gelegenheit hat; so hatten sie ohne Zweifel auch die Geschicklichkeit, allerlei rohe Figuren aus Thon zu machen. Dies erhellt auch aus Plinius Angabe [3]); ein gewisser Chalkosthenes habe ungebrannte Figuren, *cruda opera*, zu Athen verfertigt und von seiner Werkstatt heisse die Gegend Kerameikos, Töpferquartier; offenbar ist dieser Chalkosthenes eine halb mythische Person. Mit der Plastik hängt nun aber bekanntlich die Kunst des Erzgusses, die eigentliche *statuaria*, weit enger zusammen, als mit dem Schmiede-Handwerk; sie ist, wie Plinius sagt, die Tochter der *plastice*, worauf vielleicht auch der Name des Chalkosthenes hindeutet. Daher kommt es nun auch, dass gerade die Insel Samos, deren Töpfergeschirre noch vor dem attischen berühmt waren, die Metropole des Erzgusses in Griechenland wurde; und in Aegina fand ohne Zweifel derselbe Zusammenhang Statt. Genug, um anzudeuten, wie sich aus der Dunkelheit des gemeinen Handwerks allmälig der Geist eigentlicher Kunst hervorarbeitete.

So geht also die Ansicht des Ref. dahin, dass in Griechenland seit alten Zeiten Jahrhunderte lang ein nicht bloss für die Bedürfnisse des äusseren Lebens, sondern auch für den Gottesdienst sorgendes Handwerk im einfachen Sinne der Väter fortgeübt wurde, ohne dass eine einzelne Person in kräftiger Eigenthümlichkeit hervortrat (was irgend einigermassen Bedeutendes geschah, ward den Heiligen und Patronen des Handwerks, einem Dädalos in Athen, einem Smilis in Aegina, zugeschrieben), bis auch hierin die in den organischen Gesetzen des hellenischen Lebens bestimmte Zeit um war und der lebendige Funke schöpferischer Kraft

---

1) Pindar Fragmente § 89 Böckh. Vergl. Jacobs zur Anthologie in der *Biblioth. class.* c. VII, 18.

2) VII, 57.

3) XXXV, 45.

sich entzündete, worauf allerdings in wenigen Jahrzehnten mehr hervorgebracht wurde, als vorher in ganzen Jahrhunderten. Warum gerade jetzt — davon kann man den hinreichenden Grund eben so wenig in äusseren Umständen nachweisen, als davon, warum die Hellenen überhaupt so kunstsinnig waren (worüber Meyer S. 201 schöne Bemerkungen mittheilt); es war der natürliche Entwickelungsgang des hellenischen Geistes.

Dieser Zeitpunkt der Entwickelung trat für Griechenland gegen Olymp. 50, noch sichtlicher und augenfälliger um Olymp. 60 ein. Denn die samischen Erzgiesser von der Familie des Rhökos und die sogenannten Dädaliden ausgenommen, ist dies der Zeitpunkt, in dem zuerst namhafte Künstler in grösserer Anzahl auftreten. Meyer — welchen wir fortwährend an der Idee eines jederzeit gleichmässigen Wachsthums der Hellenischen Kunst festhaltend finden — setzt Werke, wie die äginetischen Statuen, in die Periode vor Olymp. 60, obgleich die Reihe bekannter äginetischer Künstler erst gegen Olymp. 60, mit Kallon, beginnt und lässt mit der sechzigsten Olympiade die Periode des gewaltigen Stils der griechischen Kunst anheben, der grossartig in Idealbildungen von Gottheiten, der Natur sorgfältig getreu, wo es um Darstellung wirklicher Menschen zu thun war, im Allgemeinen herb und streng war. In diesem Geist soll die Kunst bis auf Phidias herab geübt worden sein. Nun wissen wir allerdings, dass Kallon von Aegina; Kanachos von Sikyon, auch Hegias und Kritias, welche um die Zeit des persischen Krieges arbeiteten, ihren Bildern mehr oder minder schneidende Umrisse gaben, dass Muskeln und Gelenke daran zu empfindlich angegeben waren, dass sie dabei auch noch etwas Steifes hatten. Aber warum man den Stil dieser Männer den gewaltigen nennen soll, ist darum nicht klar. Es ist wahr, dass es eine Anzahl von Werken des Alterthums gibt, welche den Charakter einer um jeden untergeordneten Reiz unbekümmerten Hoheit tragen, und mehrere davon kann man sich, ihrer Schwerfälligkeit wegen, nicht wohl nach der Zeit gearbeitet denken, in der die Kunst sich zum höchsten Gipfel emporgeschwungen und die Werke von Phidias und Polyklet in ganz Griechenland Bewunderung und Nacheiferung erweckt hatten. Aber was lehrt, dass das Streben nach dem Gewaltigen in dieser Zeit so vorwaltend

und so allgemein herrschend war, als der Verfasser will, und dass nicht z. B. auch jene übertriebene Zierlichkeit, welche bis in die Zeiten des Perikles hinein in attischer Tracht und Haltung des Körpers herrschte, auch in der Kunst sich ausdrückte und so vielleicht jene Reliefs mit den zierlich gefalteten Draperieen, den steifen und affektirten Bewegungen u. s. w., gerade dieser Zeit angehören? Ueberhaupt ist ja Ausbildung des Nationalcharakters nach den verschiedensten Richtungen und die grösste Mannigfaltigkeit in Sitte und Art der einzelnen Stämme so sehr die charakteristische Form des griechischen Lebens, dass es auch von der Kunst nicht glaublich ist, man habe sie auf dieselbe Weise und in demselben Sinne bei Doriern und Joniern, in Peloponnes und in Kleinasien geübt. Ja gerade in dieser Zeit der Entwickelung und eines mächtigen Emporstrebens mag man wohl sehr verschiedene Wege eingeschlagen haben; und es ist vielleicht noch einmal möglich, den Einfluss der Stammcharaktere in den Werken der unvollkommenen Kunst nachzuweisen; dagegen die Vollendung der Werke von Phidias und Polyklet eine allgemein hellenische Kunst herbeigeführt und den Unterschied der Kunstschulen aufgehoben zu haben scheint, wie die Rede Homers durch die Trefflichkeit seiner Gedichte hellenische Gesangessprache und die attische Prosa durch ihre Schriftsteller allmälig die gebildete Mundart von ganz Griechenland wurde. Dass der Begriff, den sich Meyer von dem Charakter der Kunst in diesem Zeitraum gebildet hat, zu eng sei, scheint er uns selbst durch das Geständniss zu verrathen: die Zahl der Denkmäler, die ihm zugesprochen werden könnten, sei nur gering. Zwar sucht er diess wieder dadurch zu erklären, dass besagter Stil nur kurze Zeit gedauert habe und die drohende Gefahr der persischen Kriege, wenn sie auch den Aufschwung des Geistes nicht lähmen konnte, doch dem Betrieb der Kunst hinderlich gewesen sei. Aber was das erste betrifft, so ist gerade die Zeit von Olymp. 60 bis Phidias so reich an vorzüglichen und sehr thätigen Künstlern, dass wohl noch gar manches von ihnen mittelbar abstammende Werk existiren muss. Wir nennen nur, Pausanias Angaben folgend: Kallon von Aegina, Syadras und Chartas von Lakedämon, Dameas von Kroton, Eucheiros von Korinth, Kanachos und Aristokles von Sikyon, Aristokles

von Kydonia, Eutelides und Chrysothemis von Argos, Antenor von Athen, Synnoon von Aegina, Klearchos von Rhegion, Glaukias von Aegina, Askaros von Theben, Ageladas von Argos, Anaxagoras von Aegina, Diyllos, Amykläos und Chionis von Korinth, Aristomedon von Argos, Aristomedes und Sokrates von Theben, Menächmos und Soidas von Naupaktos, Kritias und Hegias von Athen, Glaukos und Dionysios von Argos, Simon von Aegina, Mikon von Athen, Ptolichos von Aegina, Pythagoras von Rhegion, Kalamis, Eukadmos von Athen, Onatas und Kalynthos von Aegina, Telephanes von Phokis, Ptolichos von Korkyra, Akestor von Knossos, Kalliteles von Aegina — Phidias (Olymp. 80). — Was aber den Perserkrieg betrifft, so störte dieser eigentlich nur zwei Jahre die Industrie und den innern Verkehr von Griechenland und brachte dafür so viele Weihgeschenke und andere Kunstwerke hervor, dass an einen ungünstigen Einfluss desselben auf die Kunst gar nicht zu denken ist. Ohne also im Geringsten läugnen zu wollen, dass nur die gesättigte Kraft zur Anmuth zurückkehrt und dass die Götterideale im Allgemeinen erst in ernster Grösse auftraten, ehe dieselbe zu vollkommner Schönheit gemildert wurde, können wir doch noch keinen hinlänglichen Grund finden, eine besondere Periode für den Stil des Gewaltigen anzunehmen und diese gerade von Olymp. 60 bis auf Phidias zu rechnen.

Wenden wir uns nun wieder zu Thiersch, welchem Gelehrten offenbar eine grössere Kunde des Geschichtlichen zur Seite steht; so müssen wir ihm, wenn wir auch in die Vorstellung von dem unverrückten Bestande der älteren Kunst nicht ganz eingehen können, doch gewiss darin beipflichten, dass der Zeitraum von Olymp. 50 bis 75 (und wohl noch etwas weiter hinab) ein höchst lebendiges und reges Streben nach dem Vollkommenen enthält. Um dies darzuthun, geht Thiersch die Nachrichten über die Künstler von Athen, Kreta, Sikyon, Argos, Korinth, Sparta (der Verf. bemerkt sehr richtig, dass diese Stadt nur der spätern, von Athen ausgehenden, feinern Bildung fremd war, an allem Schönen und Grossen aber, welches die frühere Zeit hervorgebracht hatte, bedeutenden Antheil nahm), so wie über die Schulen auf den kleinasiatischen Inseln Samos und Chios durch.

Sowohl der Text wie die Noten enthalten viele schätzenswerthe und genaue Auseinandersetzungen über die einzelnen Künstler, wovon Ref. nur dies und jenes ausheben kann. Dass Kritias, der Attiker und der Inselbewohner, eine Person sei, davon hat der Verfasser auch den Ref. überzeugt; letzterer glaubt aber jetzt den Beinamen des *νησιώτης* mit grosser Wahrscheinlichkeit auf die Kleruchie in Lemnos deuten zu können; auch Phidias Schüler, Alkamenes, wird *νησιώτης* und zugleich *Λήμνιος* genannt. Neben Kritias wird als Zeit- und Kunstgenosse Hegias oder Hegesias gestellt; ohne Zweifel bezeichnen beide Namen denselben Künstler. Doch handelt der Verf. nicht ganz genau von dem Namen. Das ionisch-attische *Ἡγησίας* heisst dorisch *Ἀγησίας* (nicht *Ἁγησίας*), wie *Ἡγησίλεως* dem dorischen *Ἀγησίλας* entspricht, die abgekürzte Form *Ἡγίας* lautet dorisch *Ἀγίας*. Damit hat nun aber der Name des Künstlers, der den Borghesischen Fechter bildete, *Ἀγασίας*, nichts zu schaffen; dieser war ein Jonier, von Ephesos, und schrieb seinen Namen gewiss nicht dorisch, in welchem Falle er auch immer nur *Ἀγησίας* lauten konnte: man muss ihn daher von *ἄγαμαι* herleiten, wie *Ἀγασικλῆς* und *Ἀγασισθένης* bei Pausanias. Agesias und Agasias sind also ganz verschiedene Namen, und schriebe man auch bei Plinius (XXXIV, 19, 16) mit einer Münchener Handschrift *Agesiae* (was aber die alphabetische Ordnung der Namen bestimmt verbietet): so hätte man doch hier nicht, was Thiersch will, den Künstler des Borghesischen Fechters. Dass Aristokles, der Kydoniate, im Texte der Abhandlung Olymp. 29, 1 angesetzt wird, ist zu verwundern; die Sache kann durchaus kein Streitpunkt sein. Dass der Sikyonier Kanachos, der Verfertiger des Milesischen Apollonkolosses, ein Meister der älteren Zeit war und schon vor dem persischen Kriege arbeitete, hat der Referent von dem Verfasser mit Dank angenommen und das Zeitalter jenes Hauptwerks noch etwas näher zu bestimmen gesucht [1]). Kalamis Vaterland ist unbekannt, doch muss er sich in Athen aufgehalten haben, da er das dort vorhandene alte Bild der ungeflügelten Siegesgöttin nachahmte [2]); seine Zeit wird durch einige

---

1) Kunstblatt 1821, Nr. 16. [unsere Ausgabe Bd. I S. 36 ff.]
2) Pausan. V, 26, 5.

Werke, die der Verfasser anführt, um Olymp. 75 und 80 bestimmt [1]). Ein Zeitgenosse von ihm war der athenische Bildner Eukadmos; ihre Schüler waren die Athener Praxias und Androsthenes, welche die Giebelfelder des delphischen Tempels mit Statuen ausschmückten [2]); Referent glaubt, dass dies damals geschehen sei, als die Athener in einem sogenannten heiligen Kriege, Olymp. 83, sich Delphi's bemächtigt hatten. Dass Kalamis zwar im Stil mehr Härte und Steifheit hatte, als die grossen Zeitgenossen des Phidias, aber doch mit Kallimachos zusammen wegen der Zartheit und Anmuth seiner Arbeiten (*τῆς λεπτότητος ἕνεκα καὶ τῆς χάριτος*) gerühmt wird, dass seine Sosandra so reizend von Lukian geschildert wird, ist ein ganz entschiedenes Argument gegen die oben angefochtene Ansicht, dass gewaltige Grossheit der durchgängige Charakter der vorphidiassischen Kunst gewesen sei; und es hilft nichts dagegen, wenn man auch den Kallimachos, von Kalamis losgerissen, mit Meyer in die Zeit des Skopas und Praxiteles hinabdrängt, wozu übrigens auch kein genügender Grund vorhanden ist. Was den Argeier Ageladas betrifft, so hat sich der Referent schon anderswo gegen die Annahme zweier Künstler des Namens erklärt und will sich hier nicht wiederholen [3]). Den Bathykles von Magnesia, der den Thron des Amykläischen Apollon arbeitete, ist Thiersch geneigt, in unbestimmte, aber sehr alte Zeit, gegen Olymp. 30 etwa, zu setzen; doch gibt es keine Gründe dafür. Denn wenn der Verfasser dem wunderlichen Ausdruck des Pausanias „wessen Schüler Bathykles war und unter welchem Könige von Lakedämon er den Thron machte, übergehe ich," so deutet, dass der Schriftsteller nichts darüber habe in Erfahrung bringen können und also seine Unwissen-

1) Ein Datum, welches auf Olymp. 88 führt, ist dem Referenten zweifelhaft. Ein berühmtes Werk von Kalamis war der Apollokoloss in dem pontischen Apollonia, über den Meyer und Thiersch den Strabo und Plinius anführen. Dazu ist noch Appian *de bello Illyr.* 30 zu fügen, welche Stelle der Referent so schreibt: *καὶ Μεσημβρία καὶ Κάλλατις καὶ Ἀπολλωνία* (so mit Wesseling), *ἐξ ἧς ἐς Ῥώμην* (mit Schweighäuser) *Καλάμιδος* [vg. *ἐκ Καλατίδος*] *μετήνεγκε τὸν μέγαν Ἀπόλλωνα τὸν ἀνακείμενον ἐν Παλατίῳ.*

2) Pausan. X, 19.

3) [De Phidiae vita et operibus. vol. II p. 12. n. 1.]

heit hinter jenen Worten verstecke: so thut er doch wohl der Ehrlichkeit des Pausanias Unrecht. Natürlicher ist es ohne Zweifel, anzunehmen, dass ein anderer Schriftsteller, an den Pausanias denkt, diese Umstände ausführlich ins Licht gesetzt hatte; wahrscheinlich war dies der gelehrte Polemon gewesen, in dem Werke über die Weihgeschenke in Lakedämon [1]), wie auch Hr. Siebelis bemerkt. Diesen Bathykles von Magnesia aber — wie Meyer thut — mit den Zeitgenossen der sieben Weisen, von dem Diogenes Laertius erzählt, für eine Person zu erklären, ist doch zu willkührlich, da dieser letztere ein Arkader heisst [2]). Wir müssen uns also wohl bescheiden, nichts von dem Zeitalter des Mannes zu wissen. Was die Genealogie der samischen Erzgiesser anlangt: so stimmt der Referent mit Thiersch darin überein, dass ein Theodoros, Rhökos Sohn, und ein Theodoros, Telekles Sohn, zu unterscheiden sind, von denen jener als Miterfinder des Erzgusses genannt wird, dieser aber Krösos Zeitgenosse war; aber er findet es mit Andern [3]) nicht wahrscheinlich, dass auch zwei Telekles, ein Bruder des älteren und ein Vater des jüngeren Theodoros, zu unterscheiden seien, sondern glaubt, dass, ohne den Angaben allzugrosse Gewalt anzuthun, durch einige Approximation, in einem Telekles beide Beziehungen vereinigt werden können. Dagegen identifizirt bekanntlich Hirth [4]) den Sohn und den Bruder des Telekles und statuirt bloss einen Theodoros, welches nach des Referenten Bedünken nicht ohne gewaltthätige Behandlung der Zeugnisse abgeht. Derselbe höchst verdienstvolle Gelehrte vertilgt auch, durch eine zweimalige Veränderung von Lemnium in Samium, das lemnische Labyrinth aus Plinius Bericht; wogegen Referent sich bestimmt erklären muss, obgleich mehrere Gelehrte neuerlich der Meinung Hirt's beigetreten sind [5]). Man überlege aber, was leichter ist, in der einen

---

1) Athenäos XIII, 574.

2) Zuletzt hat darüber Schulz, *Apparat. ad Ann. Graecos Specimen* p. 6, gesprochen.

3) Panofka, *res Samiorum* p. 51.

4) Amalthea, Bd I, S. 266.

5) Welcker, Nachtrag zum Prometheus, S. 180. Klenze, in der Amalthea, III, S. 72.

Stelle [1]) für *Lemnius similis illis* — *Samius similis illis* und eine Seite davon [2]) für *tertius in Lemno* — *tertius in Samo* zu korrigiren, oder an der andern [3]) mit dem Referenten für *Theodorus, qui labyrinthum fecit Sami, ipse se ex aere fudit* — *Th., qui labyrinthum fecit, Sami ipse se ex aere fudit* zu schreiben und so durch blosse Veränderung der Interpunktion allen Widerspruch aufzuheben [4]). Dass nun freilich Plinius den Theodoros, der sonst ein Samier heisst, einen *indigena* von Lemnos nennt, bleibt als ein Fehler des Schriftstellers übrig, wenn man nicht etwa annehmen will, dass Theodoros zugleich bei den Lemniern angesessen gewesen sei, was gar nicht unwahrscheinlich ist, da offenbar eine alte Werkstätte von Metallarbeitern in Lemnos existirte [5]). — Die beiden Künstler von Chios, welche durch ihren Streit mit dem Dichter Hipponax bekannt sind, hiessen sonst, wie sie auch Herr Meyer noch nennt, Bupalos und Anthermos, Söhne des Anthermos; Thiersch aber beweist, dass Bupalos Bruder Athenis geheissen, nicht zwar darum, weil Vater und Sohn bei den Griechen nie denselben Namen gehabt hätten (welches im Gegentheil gar nicht selten vorkommt), sondern weil die Münchener Handschrift des Plinius darauf führt und Suidas und Eudokia dafür zeugen, zu denen Referent noch den Scholiasten des Aristophanes fügt [6]). Ueber den Phokeer Telephanes fügt Referent hinzu, dass man aus Plinius Notizen seine Lebensumstände in der Hauptsache

---

1) XXXVI, 19, 3.

2) 19, 1.

3) XXXIV, 19, 22.

4) Dieser Meinung stimmen ausser Thiersch Wüstemann, *ex Plinii* I. XXXIV, *Exc.* p. 69. und Sillig, Amalth. III, S. 474, bei.

5) Amalth. III, S. 25. [unsere Ausgabe Bd. I S. 77].

6) Zu den Vögeln 574. Die Stelle ist freilich jetzt sinnlos, aber kann leicht verbessert werden: *νεωτερικὸν τὸ τὴν Νίκην καὶ τὸν Ἔρωτα ἐπτερῶσθαι. ΑΡΧΕΝΝΟΥΣ γάρ φησι, καὶ τὸν Βουπάλου καὶ Ἀθήνιδος πατέρα, οἱ δὲ Ἀγλαοφῶντα τὸν Θάσιον ζωγράφον πτηνὴν ἐργάσασθαι τὴν Νίκην, ὡς οἱ περὶ Καρύστιον τὸν Περγαμηνόν φασι.* Das ausgezeichnete Wort ist in *ΑΝΘΕΡΜΟΝ* zu verwandeln, für *φησι* ist *φασι* zu schreiben, und *καὶ* wahrscheinlich zu löschen.

ziemlich errathen kann. Er muss mit dem mächtigen und reichen Hause der Aleuaden in Thessalien in Verbindung gestanden haben; darum arbeitete er besonders in Thessalien; darum bildete er eine Larissa — dies war aber die Stadt, in welcher die Aleuaden besonders herrschten; — und so kam er auch an den Hof des Dareios und Xerxes, mit denen die Aleuaden, wie bekannt, in freundschaftlichem Vernehmen standen. Was er aber für diese Herrscher arbeitete, war gewiss in echt griechischem Geist und Stil; an den Bildwerken von Persepolis hat er schwerlich Antheil genommen, da diese, wie Referent nach Anschauung mehrerer Stücke im britischen Museum und im Hause von Sir Gore Ousely versichern zu können meint, nicht bloss in der Zeichnung der Figuren [1]), sondern auch in der Art des Reliefs und der Behandlung des Steins von allem Griechischen eben so sehr, wie von den Werken Aegyptens, abweichen und einer eigenthümlichen nationalen Kunst Irans angehören.

Fragen wir aber nun nach den Erweiterungen, welche die griechische Kunst im Ganzen durch alle diese zahlreichen und berühmten Künstler erhielt, so haben wir erstens auf die erweiterte Technik zu achten. Dazu gehört die Erfindung des Erzgusses durch die samischen Künstler, der *κόλλησις*, welche in Verbindung von Metallen besteht, durch Glaukos von Chios (gegen 35), und einer vollkommenen Behandlung des Marmors durch Dipönos und Skyllis (Olymp. 50). Dann kommt die grössere Menge von Gegenständen in Anschlag, welche die plastische Kunst damals in ihren Kreis zog. Denn während früher besonders nur Tempelbilder verfertigt worden waren, bei denen man natürlich am Liebsten dem alten Herkommen folgte und z. B. in Kolonieen die Götterbilder der Metropolen nachahmte, als Weihgeschenke aber meist heilige Geräthe, namentlich Dreifüsse, dargebracht wurden, beginnt man gegen Olymp. 50 theils Götterbilder, die aber nicht als Kultus-Idole dienten, theils ganze Gruppen von Heroen als Weihgeschenke, besonders als Siegeszehnten, aufzustellen; dann werden die

---

1) Von der Zeichnung geben die Kupfer zu Will. Ousely's Reise und das treffliche Werk von Robert Ker Porter einen richtigen und deutlichen Begriff.

Statuen siegreicher Athleten gewöhnlicher, deren fortlaufende Reihe von Olymp. 58 anhebt, indem die früheren mehr nur einzelne Ausnahmen sind; noch später findet man (von Olymp. 67 an) auch Ehrenbilder anderer Menschen, welche indessen noch über ein Jahrhundert ziemlich selten blieben. Wir wollen aus diesen äussern Erweiterungen gleich einige Hauptpunkte der innern Entwickelung der Kunst ableiten und für die Richtigkeit der Ableitung alsdann historische Zeugnisse anführen. Jene Heroengruppen, die bei bestimmten äussern Anlässen geweiht wurden, führten die sinnreichen Künstler jener Zeit auf die Kunst einer passenden und bedeutungsvollen Invention, einen Zweig künstlerischer Thätigkeit, der damals sehr wichtig, aber in neuern Zeiten, so viel Ref. weiss, auch in den vorliegenden Werken, noch gar nicht besprochen worden ist. Einem Freunde Pindars dürfen wir bloss sagen, dass gerade dieselbe durchdachte Planmässigkeit, mit welcher dieser Dichter aus dem weiten Reiche des Glaubens und der Sage die passendsten Gegenstände zur Andeutung und Verherrlichung der Gegenwart wählt, sich auch in der bildenden Kunst nachweisen lässt. Ein Beispiel der Art genügt hier. Drei korinthische Künstler erhielten zur Zeit des Perserkrieges den Auftrag, ein Anathem für Delphi zu arbeiten, durch welches dem Gott für einen Sieg gedankt werden sollte, den die Phokeer am Parnassos über die gewaltige Macht der Thessaler, welche ganz Griechenland zu überschwemmen, zunächst aber das Heiligthum sich anzueignen drohte, davon getragen hatten. Der Stammheros der thessalischen Dynasten war Herakles, eine Hauptgöttin des Landes Itona, deren Name auch in diesem Kriege als Feldgeschrei gedient hatte. Wir mögen sinnen, so viel wir wollen, welchen passenden Stoff die Mythologie zur Andeutung einer solchen Begebenheit gewähre, wir werden sicher keinen angemessnern finden, als den Dreifussraub; diesen stellten die korinthischen Künstler dar. Auf der einen Seite der Gott des Parnasses und des Dreifusses, Apollon, als Schirmer seines Heiligthums, mit Mutter und Schwester; auf der andern Herakles, mit seiner Schützerin Athena, der den Dreifuss zu rauben bestrebt ist, aber durch Apollon's Widerstand und Zeus Entscheidung davon abgehalten wird, hier die Thessaler repräsentirend, wie Apoll die

Phokeer [1]). So gibt es der Beispiele noch mehr, wie sinnreich damals die Künstler Tempelgiebel und Friese, Hallen und Plätze mit Bildwerken zu schmücken, die Bedeutung jedes Orts durch ihre Kunst darzulegen und zu erhöhen und die Gegenwart im Bilde einer erhabenen Vergangenheit abzuspiegeln wussten. Weit weniger konnten natürlich die Athleten-Statuen den Geist der Künstler zur Erfindung aufregen; dagegen führten diese die Kunst auf den Weg des genauesten Naturstudiums, worauf neuerlich besonders Schorn in seiner trefflichen Schrift über die Studien griechischer Künstler aufmerksam gemacht hat. Wie weit es die griechischen Künstler schon in der Zeit der Perserkriege in musterhaft genauer, kräftiger und schöner Darstellung des menschlichen Leibes gebracht hatten, zeigt am Meisten eine Nachricht, die wir uns eben deswegen wundern dürfen noch nirgends gewürdigt und benutzt zu finden. Als die Athener auf Themistokles Vorschlag die kolossalen Mauern um den Peiräeus aufzuführen angefangen hatten, stellten die neun Archonten an einer Pforte der Agora [2]) eine Bildsäule des Hermes auf, die daher die Inschrift trug:

Als sie die Mauer zuerst zu führen begonnen, gehorsam
Rathes und Volkes Beschluss, weihten diese den Gott.

Es folgten nämlich die Namen der neuen Archonten. Dies geschah unter dem Archon Eponymos Kebris, da zugleich Themistokles einer der Neun war, zwischen den beiden Perserkriegen, entweder Olymp. 74, 2 oder 4 [3]). Dieser Hermes, *ὁ ἀγοραῖος* oder *ὁ πρὸς τῇ πυλίδι* genannt [4]), war nun noch in der Zeit Lukians ein Gegenstand der Bewunderung und Nachahmung. Den ehernen, den schönlinigten, den wohlumschriebenen, den alterthümlichen in der Art das Haar aufzubinden nennt ihn

---

1) Herodot VIII, 27. Paus. X, 13, 4. Vergl. X, 1, 4.

2) Der Neuen, vergl. Encyklop. von Ersch und Gruber, Attika, S. 132.

3) S. Philochoros, bei Hapokr. und Hesych. p. 48, 49. Siebelis, vergl. Thukyd. I. 93. Das Jahr kann nur eins der beiden angegebenen sein, denn die Archonten der andern Jahre sind sonst bekannt. Vergl. Corsini, F. A. II, I, p. 159 sqq.

4) Die Identität ist nicht zu bezweifeln, s. besonders Pausan. I, 15, 1.

dieser Schriftsteller [1]). Er war immer voll von Pech, indem er alle Tage von den Bildgiessern abgeformt wurde. Lukianos lässt ihn selbst davon mit diesen Worten Zeugniss ablegen:

Es salbte grade mir den Rücken und die Brust
Die Hand der Erzarbeiter voll von schwarzem Pech,
Und einen lächerlichen Panzer hängte mir
Um meinen Leib, ihn knetend, nachbildsame Kunst,
Der jede Form des Bilds im Abdruck wiedergab.

Hiebei ist wohl zu bemerken, dass nur die trefflichen Formen des Leibes, nicht aber das Gesicht abgeformt wurde, welches ohne Zweifel eben so altväterische Züge trug, wie die Frisur jene altattische Manier, das Haar über die Stirne aufzubinden und mit goldenen Cicaden zu befestigen [2]), darstellt, während dagegen die Hermesbilder, welche jetzt noch existiren, in der Regel die kurzen und flachen Locken palästrischer Epheben zeigen. Man sieht, dass jener Hermes agoräos ziemliche Aehnlichkeit mit den äginetischen Statuen hatte, die der Referent mit Hirt in derselben Zeit verfertigt glaubt. Nur möchte in diesen, dem dorischen Charakter gemäss, sich noch mehr Neigung zum Alterthümlichen, mehr Festhalten am Herkömmlichen zeigen, als bei den athenischen Künstlern anzunehmen ist; obgleich es freilich schwer ist, etwas Bestimmtes und Sicheres über den Unterschied dorischer und ionischer Kunstschulen zu sagen. Zwar hat Thiersch neuerlich in den „Reisen in Italien,“ [3]) einem Buche, das so viel Geistreiches und Anmuthiges enthält, dass man es nicht lesen kann, ohne es lieb zu gewinnen, die Vermuthung aufgestellt: jene breiten, pfeilerartigen, reich bekleideten Figuren, wie der barberinische Apollon Musagetes, möchten einem alten attisch-ionischen Stile angehören; indess ist diese Meinung doch noch gar zu wenig begründet, indem Alles auf der willkührlichen

---

1) Zeus Tragodos 33.

2) S. die Stellen darüber bei Thiersch *Acta philol. Monac.* T. III., *fasc.* 2, p. 273, mit dessen Vorstellung indess Referent nicht ganz übereinstimmt. In Euripides Theseus war sicher ein gewundenes, kein mondförmiges Sigma gemeint. Auch finden wir die ἀνάδεσις der Haare zu wenig erklärt.

3) Bd. I S. 246.

Annahme beruht, dass zwei Musenfiguren in Venedig aus dem athenischen Theater herstammen. — Uebrigens stimmt Referent mit dem Verfasser darin überein, dass eine freie, tüchtige Regung eigenthümlicher Kraft den Hauptcharakter dieser Periode ausmacht, wenn er sich auch den Gegensatz dieser Regsamkeit und des früheren Beharrens nicht so schneidend denken und der „Macht freien Forschens,“ besonders des philosophischen, keinen so bedeutenden Einfluss auf die Kunst einräumen möchte, als Thiersch thut.

Wir wenden uns nun mit Thiersch zu den Künstlern, welche die Kunst zu ihrer Vollendung geführt, zu Phidias, Polyklet, Myron, Pythagoras von Rhegion. Dass Thiersch diesen Polyklet von einem jüngern Argeier Polyklet (Olymp. 95—101) unterscheidet, hat den Referenten völlig überzeugt, dagegen kann derselbe nicht damit übereinstimmen, dass der ältere Argeier von seinem Zeitgenossen, dem Sikyonier, unterschieden wird. Was nämlich der eine Schriftsteller von dem Sikyonier aussagt, gibt der andere von dem Argeier an; beide werden als Rivalen des Phidias genannt, und doch spricht kein Autor von zwei beinahe den ersten Rang in der Kunst behauptenden Polykleten; so wird es wahrscheinlich, dass der Sikyonier sich dadurch, dass er den Argeiern das prächtige Herabild verfertigte, das Bürgerrecht in Argos erwarb [1]). Polyklets Werke trugen den Charakter vollkommener Korrektheit und würdiger Grazie; Myron gab seinen Bildern den kräftigsten Ausdruck lebendiger Natur, obgleich er in der Bildung des Gesichts und der Haare noch Einiges von alter Steifheit beibehielt; Pythagoras fasste die Natur in allen Details mit Wärme und Leben auf. Mit ihnen schritt, nach Thiersch, „seit dem Anfange der persischen Kriege, Phidias, auf gleicher Bahn einher, wahrscheinlich der jüngste unter ihnen und im Wettkampfe um den hartbestrittenen Vorzug nicht immer siegreich, bis er im höheren Alter dahin gelangte, sich selbst in kolossaler Grösse über die Genossen seiner Kunst aufzurichten und sich auf eine Höhe zu schwingen,

[1]) Referent begründet diese Ansicht genauer in seinen Kommentationen über Phidias. [Vgl. unsere Ausgabe Bd. II S. 1 ff. namentlich S. 40 n. 1.] Gleicher Meinung scheint Meyer zu sein, der aber Anm. S. 66 nicht recht genau davon spricht.

wo mit ihm „Niemand wetteifert.“ Der Verfasser setzt nämlich diese ganze Reihe von Künstlern, welche Schüler des Argeiers Ageladas waren, sehr hoch hinauf. Referent, der nur einen Ageladas kennt, der noch in sehr hohem Alter in Attika lebte und arbeitete, und dem der sikyonische Polyklet, der Vollender der Toreutik, derselbe ist, wie der Argeier, welcher erst im peloponnesischen Kriege das Hera-Bild, das schönste Werk der Toreutik nach Einigen, schuf, der drittens die auch durch andere Zeugnisse aufgehobene Angabe, dass der Erzkoloss der Pallas auf der Burg von Athen von Phidias bald nach der Schlacht von Marathon aufgestellt worden sei, aus sicheren Gründen verwerfen zu müssen glaubt: kann die Blüthe dieser gleichzeitigen Künstler, die Thiersch schon Olymp. 72 anzunehmen scheint, erst Olymp. 80 und weiter herab setzen, worüber er indessen hier mit dem Verfasser nicht rechten kann. Nur die Frage erlaubt er sich, ob es wahrscheinlich sei, dass ein Künstler den Geist, der sich in der Pallas des Parthenon (Olymp. 85) und im olympischen Zeus (86) zeigte, erst im höheren Alter entwickelt habe und dass die ideale Begeisterung, die Phidias' unterscheidenden Charakter bildet, in der ihm das vollkommene Abbild göttlicher Macht und Huld in menschlicher Form erschien, wenn sie dem vierzigjährigen Manne fremd war, den Geist des beinahe achtzigjährigen (denn so alt musste Phidias Ol. 86 sein, wenn er auch schon als zwanzigjähriger Jüngling um Ol. 72 arbeitete) ergriffen und mit vorher unbekanntem Schwunge belebt habe. Dem Ref. schweben zwar aus der Geschichte der alten und neuen Kunst manche Beispiele von Makrobiern vor, die in hohem Alter die achtungswürdigsten Werke zu Stande gebracht haben; aber wenn ein Künstler ein neues Leben der Kunst einhauchte, geschah dies wohl immer in der Blüthe seines Alters und seiner Kraft. Die Idee seines Lebens erfüllt der Mensch in der Regel vor dem funfzigsten Jahre.

Indem wir nun zu Phidias gelangt sind, in welchem das Alterthum im Ganzen den Gipfelpunkt der Kunst erkannte, kehren wir wieder zu dem Meyerschen Werke zurück und sind natürlich recht begierig, zu erfahren, in wiefern die Winkelmann'sche Vorstellung, welche dem Phidias Erhabenheit und Grossartigkeit beimass, aber die vollendete Anmuth absprach, hier festgehalten oder modifizirt

worden sei. Hier finden wir nun, nach einigen historischen Notizen über die günstigen Zeitverhältnisse für die Kunst in Athen, deren Ungenauigkeit wir nicht weiter tadeln wollen, da sie dem Zwecke im Ganzen genügen — die Erklärung: Phidias habe das Mächtige, Kraftvolle der früheren Kunst beibehalten, aber den unlieblichen Ernst, das Starre und Furchterregende durch schönere Formen, angemessenere Verhältnisse und etwas freiere Bewegungen gemildert. Nun können wir freilich den eigentlichen Geist des Phidias, der, von erhabenen Ideen enthusiastisch begeistert, mit dem tiefsten Sinne für das Eigenthümliche und Bedeutende in den Formen der Natur ausgerüstet, so die angemessenste, ansprechendste Darstellung jener Ideen fand, durch jene Worte keineswegs hinlänglich bezeichnet finden. Auch können wir nicht einsehen, wie mit jener Vorstellung sich die Bemerkung reimt, dass das Ideal des Apollon, in dem doch wahrlich nach ächt hellenischer Vorstellung erhabene Grösse und siegreiche Kraft mit vollendeter Schönheit zur wahren Kalokagathie verbunden ist, weder der Richtung des Talents von Phidias, noch dem hohen Stile zugesagt habe [1]). Indessen sehen wir doch im Allgemeinen, dass der Verfasser von den Winkelmann'schen Ansichten über Phidias nachgelassen hat und nun — um in seine Vorstellungen einzugehen — einen rascheren Uebergang der Kunst vom Erhabenen, Strengen zum Edelen und Würdigen annimmt. Wir danken dies, wie auch der Verfasser selbst es ausspricht, den Bildwerken vom Parthenon, von denen der Verfasser mit Grund überzeugt ist, dass sie sämmtlich unter Phidias Aufsicht und Leitung entstanden sind; obgleich ihm auf der anderen Seite auch darin beizustimmen ist, dass die berühmtesten Meister der Zeit, die in Athen lebten, namentlich die zu Phidias Schule und Werkstatt gehörenden, an der Ausführung dieser Werke Antheil genommen haben mögen. Ja es ist wahrscheinlich, dass bei der grossen Schnelligkeit, mit der das ungeheure Werk nach Plutarchs Zeugniss vollendet wurde, ausser den Zöglingen und Anhängern des Phidias, auch die Künstler, welche aus der dem Phidias unmittelbar vorhergehenden, zum Theil gleichzeitigen Schule des Hegias und Kritias noch übrig waren, zugezogen wurden. We-

1) Auch existirten ja berühmte Apollobilder aus dieser Zeit von Kalamis, Onatas, Myron, Phidias selbst.

nigstens würde sich durch die Annahme, dass diese Kunstschule, die sich durch harte und strenge Umrisse sehr von Phidias unterschied, an der Arbeit Theil genommen habe, der unverkennbare Unterschied in der Behandlung mancher Kentauren- und Lapithen-Figuren, die allerdings etwas Hartes, Steifen und dabei Bizarres nicht verleugnen, und der in natürlicher Anmuth unübertrefflichen Kollossalfiguren von den Giebelfeldern ohne die kühne Behauptung erklären lassen: diese Giebelstatuen seien etwa gar nicht aus Phidias, sondern aus einer weit späteren Zeit. Uebrigens verwundert sich Ref., ein Fragment eines Minervenkopfes von diesen Giebeln (Brit. Mus. R, XV. n. 118), welches aus dem grössten Theil der Stirn, an dem man noch Spuren der Verbindung mit einem bronzenen Helm entdeckt, zwei Augenhöhlen — denn die Augen selbst waren eingesetzt — und einem Stück der Wangen besteht (die Nase ist ganz abgeschlagen und kann nur durch die lebhafteste Phantasie restaurirt werden), als ein herrliches wundervolles Bruchstück, welches das Gleichgewicht von göttlicher Erhabenheit und milderer Schönheit zeige, geschildert zu sehen. Zu den Werken des Phidias rechnet Meyer noch fortwährend den einen Koloss auf Monte Cavallo, worüber indess hier nichts bemerkt zu werden braucht, da der Widerspruch dagegen neuerlich so wohl begründet und gerechtfertigt worden ist; auch der Ref., der öfter an einem Tage die Elgin'schen Statuen und den von Westmacott besorgten trefflichen Bronze-Abguss des Kolosses von Monte Cavallo sah, konnte sich nie darein finden, Werke eines Künstlers in diesen Bildern zu erkennen. — Recht fein sind die Bemerkungen des Verfassers über Polyklet, dessen Charakter auch schon von Böttiger schön bestimmt worden war und aus den vorhandenen Nachrichten mit ziemlicher Genauigkeit entwickelt werden kann; diesen Künstler lehrte offenbar richtiges Gefühl und feine Beobachtung, diejenigen Verhältnisse und Formen des menschlichen Körpers herauszufinden, mit denen völlige Gesundheit und εὐεξία gleichmässig vertheilt und das Ganze durchdringende Kraft und Behendigkeit und höchste Fülle des Lebens verbunden zu sein pflegen, diejenigen Formen, die wir die schönsten zu nennen pflegen. Auch war es sehr wichtig, dass er es als Prinzip aufstellte, was freilich, wenn man es mit Plinius als eine Erfindung darstellt, nicht eben die be-

deutendste gewesen wäre: die Statuen auf einem Beine ruhen zu lassen. Denn dass man den Schwerpunkt einer Statue in den Raum einer Fusssohle legen könne, wusste man gewiss schon lange; Polykletos aber lehrte durch vielfache Anwendung eines Grundsatzes, wie die durch die Natur gegebene Symmetrie des menschlichen Körpers in einen anziehenden Gegensatz und eine reizende Mannigfaltigkeit von Tragendem und Getragenem, Angespanntem und Losgelassenem, Zusammengedrücktem und Freigeschwungenem, Kräftigem und Anmuthigem, Festem und Beweglichem, entfaltet werden könne. Nun ist freilich nicht anzunehmen, dass nicht auch Phidias diese Art der Stellung in seinen Pallasbildern, die doch schwerlich plump auf beiden Beinen standen, angewandt haben sollte; auch der Verfasser kann dieser Meinung nicht sein, da er selbst mehrere Minervenbilder, in denen jene Stellung Statt findet, mittelbar von Phidias ableitet; nur machte Polykletos diesen Gegensatz zu einem mit Bewusstsein aufgefassten und anerkannten Prinzipe der Kunst. Wie nun also nach dieser Bemerkung alle die pfeilerartigen Statuen, die mit breitem Stande ihren Schwerpunkt in der Mitte zwischen beiden Füssen haben, wenigstens in Betreff ihrer Originale oder Vorbilder in frühere Zeiten zurückversetzt werden müssen: so haben wir auch wieder ein Kriterium für die Absonderung der Werke aus Polykletos Schule von denen eines späteren Zeitalters in der Wahrnehmung, dass jener Künstler seine Figuren nach kürzeren Proportionen, breiter und stämmiger und mit grösseren Köpfen bildete, als es den späteren Künstlern beliebte. Sichere Zeugnisse dafür sind die halbtadelnde Bemerkung, alle Bilder Polyklets seien quadrata gewesen (die Lateiner stellen aber öfter die quadrata statura der longa entgegen), die Angaben über die Veränderungen, welche später Euphranor und Lysippos mit den Proportionen vornahmen, endlich die wahrscheinlich von Polyklets Kanon abgezogenen [1]) Masse des menschlichen Leibes bei Vitruv,

1) S. darüber Hirt in der Abhandlung der Berlin. Akad. 1814, S. 19 ff. Meyer möchte gern, das bei Plinius XXXIV. 19, 2 der Doryphoros und der Kanon ein und dasselbe Werk des Polykletos seien. Thiersch bemerkt, dass die Sprache dies nicht zulasse. Doch bezeichnen Cicero und Quintilian den Doryphoros, wie dem Ref scheint, unverkennbar als Ka-

nach denen der Kopf ein Achtel, der Fuss ein Sechstel der Gesammthöhe misst, offenbar mehr, als an den meisten erhaltenen Statuen. Zur Bestätigung dienen auch die Figuren von den Giebeln und dem Friese des Parthenon, die offenbar im Ganzen breiter und nicht so hochschenklich, von kurzem Oberleibe und kleinen Köpfen sind, als wir sonst in Antikenmuseen zu sehen gewohnt sind. Es ist daher Hoffnung vorhanden, dass man, auf diese Bemerkung weiter bauend, noch einmal dahin gelangen werde, die auf uns gekommenen Kunstwerke zum grossen Theil in solche, die nach Polyklets Konon gearbeitet sind, und solche die Lysippos Regeln folgen, einzutheilen und dadurch eine festere Basis der Kunstgeschichte zu gewinnen. Eine Statue, die dem Ref., nach dem Augenmaasse beurtheilt, ganz die Polykletischen Proportionen zu haben schien, ist der sogenannte Borghesische Achill im Louvre; nur verbietet manches Unschöne in der Arbeit der Schenkel und Beine in ihm etwa eine genaue Nachbildung des Polykletischen Doryphoros zu suchen, der ohne Zweifel im Einzelnen noch wohlgestalter, auch wohl jugendlicher dargestellt war. Bei Myron hebt Herr Meyer mit Recht hervor, wie er die Mannigfaltigkeit des Naturlebens in seinen Kunstwerken recht lebendig aufzufassen bemüht war. Dass aber Darstellungen von heiterer, unschuldiger Naivetät, wie der seine Flöte bewundernde Satyr von Myron, zuvor noch nie versucht worden wären und sich darin das erste Nachlassen der Kunst von dem bisherigen hohen und strengen Ernst, ein Fortschreiten derselben gegen den schönen, gefälligen, zum Gemüth sprechenden Stil zeige, wie Meyer sagt, scheint uns ein Rückfall in jene antiquirten Vorstellungen von Phidias herber Unlieblichkeit. Sprach denn Phidias nicht zum Gemüth und ist z. B. das Kind, welches auf dem hintern Giebel des Parthenon von wilden Pferden erschreckt hinwegflüchtet, nicht ein ganz naiver Gegenstand? Auch hofften wir umsonst, die Meinung des Weimarschen Kunstfreundes über die Kuh des Myron, wonach „jene bewunderungswürdig erfundene und nicht weniger kunstreich angeordnete Gruppe einer Kuh mit säugendem Kalbe

---

non. Was bleibt übrig, als bei Plinius zu ändern: *idem et doryphorum viriliter puerum fecit, quem et (vg. et quem) canona artifices vocant etc.* — ὃν καὶ κανόνα ἐπονομάζουσιν.

auf Münzen von Dyrrhachium und Carystus," der Myronischen Bronze nachgebildet sein soll, um der bedeutenden Einwürfe willen, die dagegen erhoben worden sind [1], hier aufgegeben zu finden. Sind denn das nicht Gegengründe genug, dass jene Münztypen zum Theil einem weit früheren Stile angehören, als in dem Myron arbeitete, dass Myrons Kuh nicht das Kalb säugte, sondern nach dem Kalbe zu brüllen schien; dass die Einwohner von Dyrrhachion gar keinen Anlass hatten, ein auf dem Markte von Athen stehendes Kunstwerk auf ihren Münzen nachbilden zu lassen? Endlich wissen wir aus Tatianus [2], dass eine Nike auf Myrons Kuh sass; dadurch wird sie offenbar als ein Weihgeschenk, wahrscheinlich an Pallas, für einen Sieg bezeichnet und ist demgemäss als eine Opferkuh zu denken [3]. — Das übrigens Myron weit mehr nach Darstellung kräftiger Körperform, als nach dem Ausdruck von Gemüthsbewegungen gestrebt habe, muss man wohl Plinius Worten: *et ipse tamen corporum tenus curiosus animi sensus non expressisse videtur*, glauben, da sie in der That keine andere Auslegung gestatten und auch die Nachrichten, die wir von den meisten Bildern Myrons haben, diesem Begriffe entsprechen. Myron schloss sich wahrscheinlich besonders an die älteren Schulen von Erzbildnern an, die hauptsächlich Athleten bildeten, bei welchen natürlich der Ausdruck des Gesichts einer lebensvollen Darstellung der Kraft und Tüchtigkeit des Leibes nachstehen musste. Dabei kann immer zugegeben werden, dass Myron auch manche Empfindung, wie die naive des vorher erwähnten Satyrs, mit Glück darzustellen wusste. Der Verfasser aber, der den Plinius nicht buchstäblich, sondern nur vergleichungsweise verstanden wissen will und dem Myron gern mehr Ausdruck, als dem Phidias, nur weniger, als den späteren Künstlern, zuschreiben möchte, führt gegen Plinius den Petron an: *Myron paene hominum animas ferarumque aere comprenderat*, aber beach-

---

1) S. besonders Stieglitz archäologische Unterhaltungen, Heft 2.

2) *In Graecos*, p. 169, bei Justin. Martyr. *Colon.* Tatian deutet die Nike übrigens anders, als oben geschehen.

3) Rinder kommen öfter als Weihgeschenke vor, s. Pausan. V. 27, X. 16.

tet dabei nicht, dass *animae* nicht die Seelen, sondern das Leben bedeutet; dass aber Myrons Bildwerke höchst lebensvoll waren, gesteht ein Jeder. Dabei bleibt es wahr und Ref. freut sich, hierin Meyer mit Thiersch völlig einverstanden zu finden: dass die griechische Kunst in früheren Zeiten sehr wenig nach dem Ausdrucke heftiger Gemüthsbewegungen und Leidenschaften strebte, sondern fast in allen Werken der Phidiassischen Zeit eine stille Ruhe der Seele und ein gewisser Gleichmuth herrschte, und erst später ein lebhafteres Ergreifen aller Empfindungen, die das Gemüth verwirren und erschüttern, Eingang fand [1]). Wir finden auch hierin, wie überhaupt, die Kunst in völligem Einklange mit dem gesammten Leben der Nation, ihrer Sitte und Denkweise. Denn auch in Athen trug das äussere Leben der Besseren selbst noch in einer Zeit, in der die alte gute Sitte innerlich bereits sehr erschüttert war, durchaus das Gepräge der Selbstbeherrschung und Sophrosyne; wie von Perikles erzählt wird, dass man ihn auf keinem Wege öffentlich gesehen habe, als auf dem zur Raths- und Volksversammlung, und dass „nicht bloss sein Sinn stolz und seine Rede erhaben und von aller gemeinen und schlauen Volksschmeichelei rein, sondern auch der Ernst seines Gesichts in kein weibisches Lächeln zerflossen, sein Gang gelassen, der Umwurf seines Mantels bei keiner Bewegung in der Rede in Verwirrung zu bringen und die Modulation der Stimme in ihrem Gleichmasse nicht zu stören gewesen sei [2])." Und so streng waren die allgemein anerkannten Gesetze über den äusseren Anstand, dass jene alten Redner sich scheuten, die rechte Hand aus dem Mantel zu bringen und frei zu bewegen, indem dasselbe damals frech und keck erschien, woran zu Demosthenes Zeit Niemand den geringsten An-

---

1) Thiersch macht auch darauf aufmerksam, dass lebhaftere Bewegung des Körpers bei Götterbildern besonders erst in späterer Zeit vorkommt. Doch ist dies zu beschränken. Die Dresdner Pallas und die Aeginetische stehen nicht bewegungslos und starr, sondern als *πρόμαχοι* kämpfend und abwehrend da. Bei der ersteren lehrt dies schon die Stellung der Beine. Die ausgebildete Kunst aber bildete Idole wohl sehr selten in lebhafter Bewegung.

2) Plutarch Perikles 5 u. 7.

stoss nahm [1]). Aber schon Kleon hatte im Anfange des peloponnesischen Krieges, den alten κόσμος aufhebend, bei seinen Volksreden laut aufzuschreien, den Mantel herumzuzerren, sich auf die Hüften zu schlagen und auf der Rednerbühne hin- und her zu laufen angefangen, und der Volkshaufe ergötzte sich an Dingen, die er früher höchlich gemissbilligt hätte [2]). Diese Sophrosyne und Eukosmia war es auch, die in damaliger Zeit in der bildenden Kunst herrschte und auch hier Leidenschaftlichkeit und Ruhe, besonders natürlich in den Zügen der Götterbilder, gebot; wie sie einem anderen, freieren Zeitgeiste Platz gemacht habe, werden wir weiter unten sehen. So viel über Phidias, Polyklet und Myron. Als Zeitgenossen dieser drei grössten und berühmtester Meister nennt Meyer den Onatas, den oben erwähnten Kalamis, Kallon von Aegina (der früher stehen sollte, und mit dem Eleer Kallon ohne hinlänglichen Grund identifizirt wird), Hegesias, der ebenfalls hier zu spät kommt, Pythagoras von Rhegion nebst seinem Schwestersohne Sokrates, Ktesilaos, Phradmon und Kydon. Denn dass auch diese letztgenannten Künstler Zeitgenossen des Phidias und Polykletos waren, behauptet der Verfasser mit Recht: von Ktesilaos und Phradmon weiss man es sicher, und das scheinbar entgegenstehende Zeugniss des Plinius hebt sich durch sich selbst auf [3]). —

Wir gehen nun zu der Generation nach Phidias über, die Meyer natürlich, seinem Systeme gemäss, die

---

1) **Aeschines g. Timarch § 25 Bekker. Vgl. Demosthenes π. παραπρ. 426. 421.**

2) **Plutarch Nikias 8. Tib. Gracchus 2.**

3) **Denn ist auch freilich die Erzählung bei Plin. XXXIV. 19 fabelhaft, wie Thiersch bemerkt, so darf sie doch nicht unsinnig sein. Und was ist unsinniger als die directe Aussage, dass Künstler in einem Tempel zusammenkamen, die in verschiedenen Zeiten lebten! Oder soll man *diversis aetatibus geniti* so verstehen, dass sie nur in verschiedenem Alter waren? Ref. findet wahrscheinlicher, dass für *aetatibus civitatibus* zu schreiben sei. Dass die Ephesier bei allen diesen Künstlern Amazonen-Statuen bestellten und dabei eine Art von Agon Statt fand, scheint das Wahre an der Sache. [Vgl. unsere Ausgabe Bd. III. p. 34. 35.]**

Kunst weiter bilden und der vollkommenen Schönheit näher bringen lässt. In den alten Nachrichten und Erwähnungen erscheint indessen das Geschlecht dieser Schüler und Epigonen der grossen Meister offenbar als schwächer. So ist von Phidias Schülern der eine, Agorakritos der Parier, zwar ein ausgezeichneter Künstler, aber von seinen besten Sachen ging doch das Gerücht, dass der Meister, der ihn lieb hatte, ihm dabei geholfen habe. Der andere dagegen, Alkamenes, wagt es, als Rival seines Lehrers aufzutreten, aber erwirkt keine Ehre in dem ungleichen Kampfe, indem er eine Pallas, nicht wie Meyer angibt, glatter und gefälliger ausarbeitet, als Phidias, sondern dabei auf den erhöhten Standpunkt, den sie einnehmen sollte, und die daraus hervorgehenden Verkürzungen u. s. w. keine Rücksicht nahm [1]). Auch hängt dies mit der Geschichte der Zeit, der äusseren und der inneren aufs Genaueste zusammen. Während die zahlreichen Kriege der Pentekontaetie (des Zeitraums zwischen dem persischen und peloponnesischen Kriege) die Kräfte Griechenlands, und namentlich Athens, mehr erhöhten als schwächten und erschöpften, zehrte der grosse peloponnesische Krieg den Staatsschatz Athens zweimal völlig auf und raubte Athen die Mittel, fernerhin Werke, wie den Parthenon und die Bildsäule der Pallas, zu errichten. Eben deswegen lässt sich von Alkamenes, der doch den peloponnesischen Krieg überlebte, kaum ein grösseres, umfassenderes und bedeutenderen Aufwand erforderndes Werk namhaft machen. Aber wichtiger ist die innere Geschichte. Die Pentekontaetie ist eine Zeit, wie sie die Welt nie wieder gesehen hat, so grosse und verschiedenartige Talente entwickelten sich in kurzer Zeit nach allen Richtungen; der peloponnesische Krieg führt manches davon weiter, ohne es jedoch auf einen höheren Gipfel zu erheben. In jener Zeit herrschte Aeschylos, neben ihm erhob sich Sophokles, und am Ende entfaltet auch schon Euripides seine eigenthümlichen Geistesgaben. Die Komödie freilich, durch Kratinos, ihren Aeschylos, in grossartigem Sinne ausgebildet, entwickelte sich erst während des peloponnesischen Krieges durch Eupolis und Aristophanes vollkommen, aber sie steht auch im Gegensatze mit der

1) Tzetz. Chiliaden, VIII. *hist.* 193.

übrigen Zeit. Die altattische Beredsamkeit war durch Perikles zu einer gewaltigen Menschenbeherrscherin geworden; sie sank durch Kleon zu gemeiner Volksschmeichelei herab. Perikles erhabener, das attische Volk mit Kraft und Muth und innerer Tüchtigkeit erfüllender Sinn und Kleons niedrige, den Demos von umfassenden und ehrenvollen Gedanken zur Sorge für augenblickliche Privatvortheile ablenkende Politik konnten unmöglich, als Prinzipe des attischen Staatslebens, ohne Einfluss auf die herrschende Ansicht von der Kunst bleiben. Hiernach ist es schwerlich anzunehmen, dass die Zeit dieser Nachfolger und Schüler im Ganzen noch schöner und herrlicher gewesen sei, als die des Phidias. Meyer zählt folgende Künstler dieses Zeitalters auf. Erstens als Schüler des Phidias: die schon genannten Agorakritos von Paros und Alkamenes von Athen. Der letztere arbeitet von 86, wenn nicht schon früher, bis 95. Dass seine Aphrodite in den Gärten der bekannten Venus d'Arles ähnlich gesehen habe, wie Meyer will, dünkt dem Ref. unwahrscheinlich, da das Zeitalter auch eine halbnackte Venus schwerlich als Tempelbild duldete. Ferner wird mit Wahrscheinlichkeit zu Phidias Schule gerechnet Päonios von Mende, den nicht Pausanias, wie Meyer glaubt, sondern nur die lateinische Uebersetzung Mendäus aus Päonien nennt. Dann Kolotes, dessen Pallas zu Elis von Andern dem Phidias selbst beigelegt wurde [1]), und Theokosmos von Megara, der von Olymp. 87 bis 95 arbeitete. Schüler des Polyklet, von denen mehr als der Name auf uns gekommen ist, sind Aristeides, Athenodoros und Dameas von Kleitor und Naukydes von Argos, der nach Pausanias und Plinius um Olymp. 90 bis 95 thätig war und den jüngern Polykletos von Argos, der Olymp. 95 bis 101 blühte, in der Kunst unterrichtete [2]). Den Diskobol dieses Nau-

---

1) S. Plin. XXXV. 34. Pausan. VI. 26, 2. Vergl. Thiersch Anm. S. 78, wo aber das *tectorium* (Plin. XXXVI. 55), der Anwurf, mit dem *tectum* verwechselt ist.

2) Dessen Zeitalter und Verhältniss zu Naukydes steht fest durch Paus. III. 18, 5; VI. 2, 4 (vgl. Corsini *Dissert. agonist.* p. 12); VI. 6, 1.

kydes glaubt der Verfasser in der bekannten Statue des sich zum Wurfe der Scheibe anschickenden Jünglings zu erkennen (wozu aber gar kein hinlänglicher Grund da ist), aber meint doch, dass in Naukides Werke die Knochen und Muskeln empfindlicher angegeben gewesen seien, als in dem erhaltenen: wieder ein Rückfall, wie es uns scheint, in jene durch die Statuen vom Parthenon widerlegten und aufgehobenen Vorstellungen. Zu den Schülern des ältern Polyklets gehört nach Pausanias auch Perikleitos [1]), der also ein Mitschüler des Naukydes war. Damit stimmt es recht wohl, dass eine Stelle des Pausanias [2]) nach der alten Lesart Perikleitos und Naukydes Brüder nennt. Hier setzen freilich beide Gelehrte, Thiersch und Meyer, für den Perikleitos den Polykleitos, nicht ohne handschriftliche Bestätigung; aber wahrscheinlicher ist doch immer, dass der bekanntere Name den unbekannteren (Perikleitos) verdrängt habe, als umgekehrt, und dass zwei Mitschüler Brüder waren, als Lehrer und Schüler [3]). Meyer behandelt aber freilich die Sache so willkührlich, dass er in den Anmerkungen sogar beide Künstler, Polykleitos und Perikleitos, die Pausanias so bestimmt unterscheidet, in eine Person zu verschmelzen Lust bezeigt [4]). Ferner ist ein Schüler des alten und berühmten Polyklet der jüngere

---

1) Paus. V. 17, 1. Dass man dort den älteren Polyklet verstehen muss, ist, wie auch Th. bemerkt, nicht zu bezweifeln; sonst käme man mit dem Zeitalter der anderen Künstler an der Stelle ins Gedränge. Polyklet blüht Ol. 85, Perikleitos etwa 90, Antiphanes muss man nach Pausanias X. 9, 3. 4. Ol. 95 bis 103 setzen, und Kleon arbeitet zwar schon Ol. 98, aber kann damals eben erst angefangen haben, sich auszuzeichnen.

2) II. 22, 8.

3) Freilich bleibt nun die Stelle des Pausanias seltsam: das eine Bild der Hekate machte Polyklet, das andere der Bruder des Periklet, Naukydes, Mothons Sohn. Aus aller Verlegenheit würden wir uns helfen, wenn wir das erste Mal für Polyklet Periklet schrieben.

4) Auch Th. verwirrt die Untersuchung dadurch, dass er (Anm. S. 86) angibt, bei Pausan. VI 6 komme als Bruder des Naukydes Polykleitos vor, was nicht der Fall ist.

Kanachos, den indess Meyer, ohne auf die gründlichen Untersuchungen von Schorn und Thiersch Rücksicht zu nehmen, mit dem alten Kanachos, dessen Bruder Aristokles war und der den Didymäischen Koloss verfertigte, den bereits Xerxes wegführte, dem Vorgänger des Polyklet in der Kunst, immer noch vermischt. Solche Sorglosigkeit ist in der That — wir dürfen es nicht anders sagen — ein nicht geringer Vorwurf für einen Kunsthistoriker. Ref. hält diesen Kanachos für einen Enkel des älteren, da beide Sikyonier sind, der Name selten ist, gerade diese Fortpflanzung des Namens aber häufig vorkommt und der Abstand der Zeit (Ol. 72—95) die Annahme duldet. Uebrigens ist es interessant, den Verkehr zu beobachten, welcher zwischen den beiden Kunstschulen von Argos und Sikyon in dieser Zeit bestand. Zwei ehrwürdige Meister stehen in Ol. 70 an der Spitze, dort Ageladas, hier Kanachos. Ihre Kunst geht auf Polykletos, den Sikyonier, über und vervollkommnet sich in diesem zu musterhafter Trefflichkeit. Der Sikyonier wird nach Argos geladen und lässt sich hier nieder. Aber während hier die Argeier Naukydes und Perikleitos und mittelbar der zweite Polyklet aus seiner Schule hervorgehen, schliesst sich auch wieder ein Sikyonier, der Enkel des Kanachos, seinen Zöglingen an, und eine Polykletische Schule scheint in Sikyon bis auf Lysippos bestanden zu haben. Von Myrons Schülern kennen wir bloss den Lykios. Aber eine Menge andere Zeitgenossen dieser Meister, die indess zum Theil schon einen Grad weiter von Phidias und Polyklet abstehen, lernen wir besonders durch die nach dem peloponnesischen Kriege geweihten Anathemen kennen. Dahin gehören Antiphanes von Argos (gegen Ol. 95—103) [1]), Patrokles nebst seinem Schüler, dem Sikyonier Dädalos [2]), Samolas der Arkader, Pausanias von Appollonia, Tisandros,

---

[1]) Das Anathem bei Paus. X. 9, 3 ist nämlich gearbeitet, als sich die Triphylier zu Arkadien rechneten. Man weiss, dass diess seit Olymp. 103 der Fall war.

[2]) Er arbeitet gegen Olymp. 95—104. Paus. VI. 2, 4. 3, 3 (vgl. Corsini *dissert. agon.* p. 130. 133), X. 9, 3. Ueber Paus. VI. 2, 4 vgl. Siebelis. Auch ich glaube, dass *καὶ πατρὸς* ausgeworfen werden muss.

Alypos der Sikyonier, ein Schüler des Naukydes, Aristandros der Parier, Pison von Kalauria, der seine Kunst von dem alten Kritias von Athen herleitete [1]), und einige Andere. In dieselbe Zeit trifft der ältere Polykles (Ol. 102 nach Plinius), der nicht, wie Meyer angibt, ein Sohn des Timarchides, sondern vielmehr Vater des Timarchides und des Timokles [2]) war; es war eine attische Kunstfamilie. Bei derselben Epoche nennt Plinius den Hypatodoros, der wieder durch eine delphische Inschrift [3]) und eine Angabe des Pausanias [4]) mit Aristogeiton und durch eine Stelle des Polybios [5]) mit Sostratos als Zeitgenosse und Urheber eines Werks vereinigt wird. Denn dass der Hypatodoros bei Pausanias [6]), der die Pallas zu Aliphera macht, und der Hekatodoros, von dem Polybios ganz dasselbe angibt, eine Person sind, ist klar. War dieser Sostratos um Ol. 102 ein junger Mann, so könnte er wohl derselbe Künstler sein, den Plinius Ol. 114 setzt; denkt man ihn sich damals alt, so kann man ihn mit dem Vater und Lehrer des Pantias von Chios bei Pausanias [7]) für einerlei halten, da dieser eine Generation nach Naukydes und also um Ol. 102 gesetzt wird [8]) Ueber diesen Chier Pantias hat Thiersch eine ausführliche und verwickelte Untersuchung angestellt, in die sich indess ein verwirrender Irrthum geschlichen zu haben scheint. Wir wissen Folgendes: 1) Pantias war Schüler

---

[1]) Die Folge ist die: Kritias Ol. 75—83. Ptochilos gegen 83. Amphion 89. Pison 95. Damokritos 102.

[2]) Dies erhellt aus Pausan. X. 34, 3. 4, wo *καὶ τοῦτο* (vgl. Facius) nur dadurch erklärt werden kann. In der Amalthea, Bd. III. S. 292 scheint diess übersehen zu sein. Die *Timarchidis filii* bei Plinius waren nur wahrscheinlich Enkel des Polykles.

[3]) S. Böckh *Index lectionum Berolin*. 1821—22. *Corpus Inscr*. n. 25. p. 41.

[4]) X. 10, 2.

[5]) IV. 78, 5.

[6]) VIII. 26. 6.

[7]) VI. 9. 1.

[8]) Pausan. ebend.

des Sostratos. 2) Pantias war der siebente, nach unserem Sprachgebrauche der sechste Schüler von Aristokles dem Sikyonier. 3) Aristokles war Lehrer des Aegineten Synnoon, dieser seines Sohnes Polichos. Nun wissen wir nicht, aber können es als möglich annehmen, dass die Folge von Aristokles bis Pantias durch Synnoon ging; dann sehen wir, dass zwei Glieder fehlen und die Succession so zu bilden ist: Aristokles, Kanachos Bruder, gegen 70 — Synnoon 75 — Ptolichos 80 — x 85 — x 90 — Sostratos 95 — Pantias 100. Thiersch dagegen setzt voraus, was der Ref. nirgends finden kann, dass Sostratos Schüler des Ptolichos gewesen sei und fügt nun, um das fehlende Stück zu ersetzen, oben zwei Namen zu, und zwar einen noch älteren Aristokles mit seinem Sohne Kleötas. Es findet sich nämlich bei Pausanias ein Bildner Kleötas, der Sohn eines Aristokles (aber war dieser Künstler?), und Vater und Lehrer eines anderen Aristokles heisst. Allein die Werke dieses Kleötas werden von Pausanias doch wirklich den alterthümlichen als kunstvoller entgegengesetzt [1]), er kann also eher als Sohn, denn als Vater des alten Sikyoniers angesehen werden, wenn er diesen etwas angeht: sein Sohn Aristokles ist wahrscheinlich der, welcher in einer attischen Inschrift von Ol. 95 vorkommt [2]).

Von diesen Untersuchungen über die Zeit einzelner Künstler, die bei der häufigen Wiederkehr mancher gewöhnlichen Namen und bei der schwankenden Berechnung der Successionen eben so viel Peinliches wie Verdienstliches haben, wenden wir uns zu einem allgemeinen Ueberblicke des Geistes, der in der griechischen Kunst etwa von Olymp. 100 abwärts der herrschende war. Es ist unverkennbar, dass das Griechenland, besonders aber das attische Volk jener Zeit, von dem vor dem peloponnesischen Kriege in Sitten und Gesinnungen sehr verschieden war. Welcher Unterschied zwischen Perikles Majestät und der gemeinen Gesinnung der meisten damaligen Volksführer, die den Demos durch Schmeichelreden und Geldvertheilungen köderten und sein wahres Interesse in der Regel vergessen liessen. Die

---

1) Pausan. I. 24, 3; vgl. Böckh *ad Corp. Inscr.* 23. p. 39.
2) *Corp. inscr.* n. 150, p. 237.

Tonkunst und Rhythmik, welche bis gegen Ol. 90, mit Anerkennung gewisser Schranken, nach würdigem Ausdrucke edler Gefühle und Seelenstimmungen gestrebt hatte, wurde durch die Dithyrambopöen Melanippides und Philoxenos, dann durch Kinesias, Phrynis, Timotheos und Andere, der strengen Regel entlassen; weichliche und nachlässig gebildete Rhythmen sagten dem herrschenden Geschmacke zu, und die neue Art des Dithyrambs, der sich die Virtuosen dieser attischen Schule mit Vorliebe widmeten, ahmte heftige Bewegungen bald der Natur, bald des leidenschaftlich aufgeregten Gemüths mit einer Gewalt nach, welche die gleichmässige Ruhe und Fassung der Seele vernichtete und die entfesselte Sinnlichkeit zu Genuss und Schwelgerei aufrief. Wie die Musik war die Gymnastik aus der öffentlichen Volkserziehung um so mehr verschwunden, je mehr sie Eigenthum und Erwerbzweig einzelner Virtuosen des Faches wurde. Aber in demselben Masse, in welchem die Gymnasien leerer wurden, füllten sich die Redeschulen, und die im attischen Charakter begründete Zungenfertigkeit und Redesucht nahm immer mehr überhand. Die Heere wurden immer mehr aus wackern Bürgermilizen zu Soldtruppen, und im häuslichen Leben trat das Eheweib immer mehr gegen die Hetären in Schatten, von denen einzelne Hellas, ja den Orient, mit ihrem zweideutigen Ruhme erfüllten. Ref. hat diess deswegen so weitläufig ausgeführt, weil Meyer, obgleich anerkennend, dass die Fortschritte in der Cultur auch mehr Ueppigkeit der Lebens- und Sinnesweise, in Verlangen und Geniessen, zur Folge gehabt haben, doch die Kunst dadurch eigentlich immer nur vollkommener werden, Anmuth und Würde mit einander verbinden und die reinste und edelste Schönheit erstreben lässt. Aber ist es nicht vielmehr wahrscheinlich, dass Skopas und Praxiteles eben dadurch die Kunst ihrer Zeit beherrschten, dass sie durch ihre Werke der herrschenden Gesinnung und Meinung entgegenkamen? Und wie vortrefflich stimmen damit die alten Nachrichten. Diese Künstler waren es, welche die Venus entkleideten und die Phryne zur Göttin machten, deren prächtiges Bild zu Delphi Krates sehr gut das Tropäon hellenischer Wollust nannte. Dieser Phryne zu Liebe bildete Praxiteles auch, wie wir wissen, die Gruppe „*matronae flentis et meretricis ridentis*,“ von der Plinius

erzählt. Hier stellte er offenbar eine ächte attische Bürgerin, eine vollbürtige ἀστή, deren vernachlässigte Erziehung und eingeschlossenes Leben nur ein ziemlich trauriges, monotones Wesen bilden konnte, einer alle Freiheit des Privatlebens geniessenden und die sinnliche Lust durch eine heitere Geistesbildung veredelnden Hetäre gegenüber, und die Gruppe mochte in der That eben so sinnreich wie muthwillig sein; warum aber der Verfasser einen „tiefen sittlichen Sinn" hineinlegen zu müssen glaubt und dabei an die *Modestia* und *Vanitas* von Leonardo da Vinci erinnert, können wir eben so wenig aus den Worten des Schriftstellers, wie aus den Sitten jenes Zeitalters abnehmen. Wie fein diese Künstler die Empfindungen solcher Art zu unterscheiden und zu charakterisiren wussten, erhellt z. B. daraus, dass Skopas die Liebe, die Sehnsucht und den Liebreiz, den Eros, Pothos und Himeros, in besonderen Statuen neben einander stellte, so wie Praxiteles die Peitho und Paregoros, die Ueberredung und Tröstung, als Genossinnen der Praxis Aphrodite, der das Werk der Liebe vollführenden, bildete. Ausser dem Kreise der Aphrodite und des Eros waren bacchische Figuren Hauptgegenstände dieser Meister, und wir dürfen annehmen, dass kein Früherer so wie sie den unsichern Blick, das Halbwache und die süsse Begeisterung des bacchischen Antlitzes darzustellen wusste. Daran schliesst sich der Hermaphroditos an, dessen berühmtestes Bild im Alterthum ein Polykles, nach Meyer der von Ol. 102, nach Anderen der Jüngere (Ol. 155), verfertigte, von welchem man nicht ohne Grund Kopieen zu besitzen glaubt. Meyer gesteht das Weichliche (welches dem Ref. sogar in widrige Zerflossenheit auszuarten scheint) in den Umrisslinien der Figur ein, aber behauptet, dass doch die Idee, welche der ursprüngliche Meister dieser Figur darzustellen bemüht war, allerdings edel sei — eine Behauptung, die wir uns etwas näher gebracht und verdeutlicht wünschten. Nur nichts von Geheimnissen asiatischer Naturreligion, die sehr weit abliegen. So sucht unser Verfasser auch gern, wenigstens durch eine kleine Veränderung des Ausdrucks, die Gegenstände jener Künstler etwas zu adeln und macht z. B. aus einer trunkenen Flötenspielerin des Lysipp eine „vom bacchischen Taumel ergriffene". Uebrigens versteht es sich dabei, und Ref. ist

darüber mit dem Verfasser vollkommen einverstanden, dass bei Weitem die meisten Werke der Zeit — die ja auch immer noch, so gut wie die der Phidiassischen Schule, den ganzen Olymp umfassen mussten — in einem höheren Sinne gedacht waren, dass Gemeinheit und Frechheit eigentlich nirgends hervortrat, dass die Sinnlichkeit durch ein tief gewurzeltes Gefühl des wahrhaft Schönen in Schranken gehalten wurde, dass Grazie und Liebenswürdigkeit nirgends fehlten. Nur wenn man nach dem Gegensatze dieser Zeit und der Phidiassischen und nach dem charakteristischen Merkmale der erstgenannten fragt: so darf man dieses nicht sowohl in einem höheren Sinne für das Schöne, dessen Phidias wahrhaftig nicht entbehrte, sondern hauptsächlich in dem stärkeren Hervortreten üppiger und weichlicher Empfindungen suchen. Wir könnten uns hierbei auch auf die Weise berufen, wie die Alten selbst die Werke beider Perioden, z. B. den Zeus von Olympia und dagegen die Aphrodite von Knidos und den Thespischen Eros des Praxiteles betrachteten, jenen *tanquam praesentem intuerentur deum*, diese — die scandalösen Anekdoten sind bekannt. Doch wäre eine solche Beurtheilung ungerecht. So viel aber ist gewiss, dass wer die Kunst im Allgemeinen bis auf die Tage des Praxiteles beständig fortschreiten und erst in diesen sich vollenden lässt, leicht in Gefahr geräth, die höchsten Güter des menschlichen Lebens, sittliche Würde, leidenschaftslose Ruhe und Erhebung der Seele, um untergeordneter Reize und Vollkommenheiten willen preiszugeben.

Von den einzelnen Künstlern dieser Periode wollen wir nur diejenigen in den Kreis unserer Bemerkungen ziehen, welche die kritische Kunstgeschichte durch ihre Wichtigkeit oder durch besondere Schwierigkeiten länger beschäftigen. Die Blüthe des Leochares, den Plinius Ol. 102 setzt, muss, wie Meyer zeigt, bis über Ol. 110 ausgedehnt werden. Thiersch macht auf die Schwierigkeit aufmerksam, die dadurch entsteht, dass derselbe Künstler den Autolykos des Xenophontischen Symposion, der gegen Ol. 90 siegte, dargestellt haben soll. Man darf sie wohl so lösen, dass man annimmt: die Bildsäule sei erst in späteren Jahren des Autolykos zur Erinnerung an jenen Sieg gemacht worden. Der Ganymedes des Leochares, wenn die vatikanische Statue eine Kopie davon ist, war wirklich in hohem

Sinne gedacht, ein würdiger Götterliebling, wie Göthe's herrliches Gedicht ihn schildert. Skopas Thätigkeit wird durch den Tempel in Tegea und das Mausoleum auf die Jahre von Ol. 97 bis 107 fixirt. An dem letztern Monumente arbeitete er als älterer, Bryaxis, der bis Ol. 119 blühte, [1]) als jüngerer Mann. Dass die Nereide der florentinischen Gallerie eine Kopie einer Figur aus einer grossen Gruppe des Skopas sei — möchten wir als eine Privatmeinung des Verfassers auf sich beruhen lassen; besserer Grund ist da, die Figur einer Bacchantin in Relief für die Nachbildung eines Werks von diesem Künstler zu halten, da diese öfter in der antiken Kunst wiederholt worden ist; indessen gilt dies auch noch von mehreren andern Mänadengestalten, die man hier und da in verschiedenen Kompositionen wieder erkennt. Ueberhaupt ist der Verfasser mit Vermuthungen der Art vielleicht zu freigebig; Ref. kann oft den Nutzen derselben für die Wissenschaft nicht ausfindig machen. Wir gehen zu Praxiteles über, dessen Geburtsort unbekannt ist, denn das Epigramm des Damagetos auf den Andrier Praxiteles, welches Meyer und Thiersch beibringen (letzterer führt einen Parier Praxiteles daraus an), geht gar nicht auf den Künstler. Die Zeit seiner Blüthe trifft Ol. 104—110; der Praxiteles im Testament des Theophrastos, welches Thiersch anführt — aus Ol. 123 — kann auf keinen Fall der berühmte sein, dessen Söhne Kephissodos und Timarchos von Plinius Ol. 120 gesetzt werden; [2]) vielleicht nannte einer von diesen einen Sohn wieder Praxiteles und erzog ihn zum Künstler. Praxiteles Hauptwerk — die knidische Aphrodite — erkennt bekanntlich Meyer in der Mediceischen wieder, und beharrt, ungeachtet des wohlbegründeten Widerspruchs, bei dieser Behauptung, ohne indess neue Gründe hinzuzufügen. Dagegen hat Thiersch wieder das Ansehen der Inschrift, welche die letzte Statue ein Werk des Kleomenes nennt,

---

1) Um diese Zeit bildete er den König Seleukos (Plinius) und den Apollon für das Heiligthum von Daphne (Cedrenus p. 306, Pariser Ausg.).

2) Die Bilder des Lykurg und seiner Söhne von Holz, die sie machten (V. X. *Orator. Lycurg.*), scheinen einige Olympiaden älter zu sein.

durch ein scharfsinniges Raisonnement zu unterstützen gesucht, und in der That muss man ihr trauen, auch wenn der Ansatz des Sokkels, auf dem sie sich befindet, erst bei einer neuen Aufstellung hinzugefügt ist [1]; das seltsame ἐπώεσεν in dieser Inschrift erklärt Thiersch sehr schön als aus gewöhnlicher Volkssprache hervorgegangen, in der nach diesem und einigen anderen Beispielen Accentuation leicht in Quantitirung überging. Wir wollen nur noch bemerken, dass der treffliche, nun verstorbene, Flaxman, mit dem der Verfasser dieser Recension über den angegebenen Streitpunkt zu sprechen Gelegenheit hatte, ebenfalls die Meinung aussprach: die Venus in den vatikanischen Gärten, in derselben Stellung, wie auf den Knidischen Münzen (nur dass in dem Münzstempel, wie oft, um Verkürzungen zu vermeiden, Einiges abgeändert ist), sei ein würdiges Nachbild des Praxitelischen Werks, das dem Kleomenischen zwar zum Vorbilde gedient habe, aber darin nicht kopirt sei. Flaxman hatte auch eine schöne Zeichnung dieser trefflichen Bildsäule, die man gewöhnlich nur durch die plumpe Abbildung bei Perrier n. 85 kennt. Derselbe geistreiche Künstler machte auch die Bemerkung, die Ref. jetzt ebenfalls bei Meyer 114 findet: dass die antiken Statuen, die man mit Grund für Nachbildungen des Satyros Periboetos und des Sauroktonos von Praxiteles hält, und ausser diesen auch noch der sogenannte Pollux in der berühmten Gruppe von Ildefonso, dieselbe Stellung der Füsse zeigen; sie setzen nämlich alle den einen Fuss gleich hinter den andern, wodurch die Umrisse der Hüften und Beine eine eigene Art von Grazie, wie sie dem Satyr-Ideale angemessen und zuträglich ist, erhalten. Bei dem Apollon Sauroktonos legt der Verfasser das Bekenntniss ab, dass er sich in die Bedeutung dieser Statue durchaus nicht zu finden wisse; auch dem Ref. ging es so, bis er in den Tagen, da er dieses schreibt, die überaus sinnreiche Erklärung von Welcker erfuhr, die ihn sogleich mit dem Blitze der Wahrheit berührte. Wie Apollon als ländlicher Knabe bei den Heerden die Thrieen oder Loos-Orakel geübt haben soll, so wird

[1] Dasselbe meint der Graf Clarac: *sur la statue antique de Venus victrix découverte dans l'île de Milo,* von der Inschrift, die sich bei dieser Statue befindet.

hier der Weissagegott in demselben Alter vorgestellt, wie er eine Eidechse belauscht und durchspiesst, denn auch aus dieser wurde geweissagt, und ein besonderes Geschlecht von Weissagern, in Klein-Hybla in Sicilien, hiess davon *Γαλεοὶ* oder *Γαλεῶται*, Eidechsen [1]). — Bei Gelegenheit des Eros von Thespiä macht der Verfasser dem Plinius — dem schon so viel zur Last liegt — mit Andern [2]) einen Vorwurf, den Ref. für ungerecht hält: er verwechsle das Bild in Thespiä und das bei Hejus in Sicilien; Plinius [3]) sagt aber nichts, als dass der Eros, um dessentwillen Thespiä besucht wurde, von Cicero dem Verres vorgeworfen worden sei, und dies ist so zu erklären: Cicero machte dem Verres daraus einen Vorwurf, dass, während Mummius den thespischen Eros ruhig stehen gelassen, Verres den des Hejus geraubt habe. Plinius Worte sind also von einem sehr indirekten Vorwurfe zu verstehen: er durfte aber so kurz und räthselhaft sprechen, da er die Verrinen im Gedächtniss jedes Lesers voraussetzen konnte. Praxiteles Aussage, dass er diejenigen seiner Bilder am höchsten halte, denen Nikias, ein berühmter enkaustischer Maler, die *circumlitio* gegeben, deutet der Verfasser, der oftmals alte Zeugnisse sehr geschickt nach seinen Ansichten zu wenden weiss, doch gar zu willkührlich dahin, dass der Künstler bei der Anordnung der Massen in zweckmässige Licht- und Schattenpartieen dem Rathe des Malers gefolgt sei [4]). Der Zusammenhang lehrt aufs Deutlichste, dass die *circumlitio* (*χονίασις*) durchaus nichts Anders war, als ein Bohnen des Marmors mit Wachs, welches der Oberfläche mehr scheinbare Weichheit und vielleicht auch einen sanften Schimmer von Farbe mittheilte [5]). Und wenn auf der an-

---

1) Welcker, das akademische Kunstmuseum zu Bonn, 1827, S. 71 ff.

2) S. Amalthea III. S. 301, wo dagegen die Stelle des Pausanias nach des Ref. Bedünken ganz richtig behandelt ist.

3) XXXVI. 4, 5.

4) Man bemerke dagegen wohl, dass nach Plinius der enkaustische Maler *manum admovet;* auch dass er dies bloss bei *marmoribus* thut.

5) Am Genauesten spricht Hirt von der Sache, Amalthea I. S. 236. Vgl. Quatremère-de-Quincy, *Jupiter Olympien*, p. 48 q.

dern Seite auch zugestanden werden kann, dass die damalige Vollkommenheit der Malerei auch rückwärts auf die Skulptur Einfluss hatte: so darf doch nicht vergessen werden, dass die Lehre von Licht und Schatten zu den ersten Elementen eben so der bildenden Kunst wie der Malerei gehört und gewiss auch schon von Phidias, dem Meister praktischer Optik, wohl erwogen worden war. Wir wenden uns von Praxiteles zu Euphranor, der uns von selbst zu Lysippos hinüberführen wird. Euphranor, dessen Thätigkeit wir etwa von Ol. 104 bis 110 verfolgen können [1]), als Maler und Bildner gleich gross, ist uns besonders deswegen merkwürdig, weil mit ihm neue Proportionen in die Kunst eingeführt wurden. Denn wenn Plinius von ihm sagt: *fuit universitate corporum exilior, capitibus articulisque grandior,* so ist dies offenbar so zu verstehen, dass er die Körper schon mehr in die Länge zu ziehen und schlanker zu bilden begann, ohne jedoch die Köpfe und die übrigen Extremitäten damit hinlänglich in Uebereinstimmung zu bringen, indem das neue System, welches mit ihm beginnt, sich erst in Lysippos vollendet und kanonisch wurde. Von diesem grossen Meister, dessen Blüthe nach den erhaltenen Angaben Olymp. 103 bis 114 gesetzt werden muss [2]), erzählt uns Plinius eine Aeusserung, die nach dem Zusammenhange der Stelle offenbar als Hauptgrundsatz seiner Kunst dargestellt wird: seine Vorgänger hätten die Menschen gebildet *quales essent*, er bilde sie *quales viderentur esse*. Meyer nennt dies Apophthegma des Künstlers eine „tief gedachte, den Charakter seiner Kunst klar andeutende Aeusserung;“ Ref. muss indessen bekennen, dass er es in dieser Gestalt nicht einmal recht verstehen kann. Denn hätte er sagen wollen, wie unser Verfasser andeutet, „das Eigenthümliche seiner Kunst, das, wodurch seine Werke sich von denen der besten früheren Meister unterschieden, bestehe im Scheine treuerer Nachahmung und mehrerer Annäherung an die Natur;“ so hätte er sich doch in der That seltsam ausgedrückt. Denn wenn die Früheren die Menschen schon so dargestellt hatten, wie

---

[1]) Die *ἱπποµαχία* von Mantinea, welche er malte (Plutarch *de gloria Athen.* 2.) begab sich Ol. 104, 2.

[2]) S. Meyer Anm. S. 112, 113. Thiersch Anm. S. 87.

sie wirklich waren, so war keine treuere Nachahmung der Natur mehr möglich. Lysippos hätte indessen in jenen Worten den sehr wahren Gedanken niederlegen können, dass der Bildner nicht Stein und Erz mit Fleisch und Haut verwechseln dürfe, dass manche Details der Natur, manche Fältchen der Haut, kleine Unebenheiten der Oberfläche, welche in der Natur durchaus nicht entstellen, in der Kunst allen Eindruck zerstören, dass überhaupt durch die Bildsäule nicht der geometrische Inhalt und Umfang, sondern der lebendige Eindruck der Menschengestalt wiedergegeben werden soll: aber konnte er sich dann in einen solchen Gegensatz mit den früheren Bildnern stellen, die doch seit Phidias Tagen in der That auch schon von jener kleinlichen und den Unterschied des Stoffes vergessenden Nachbildung frei gewesen waren und nicht die menschliche Form an sich, sondern ihren geistigen Eindruck dargestellt hatten? Dass Lysipp in der Bildung der Haare einen gewissen natürlichen Schein besser erreichte, als die früheren Künstler, ist zuzugeben [1]; jedoch genügt dies nicht zur Begründung des Gegensatzes, in dem sich nach Lysippos Ausdruck seine Kunst mit der seiner Vorgänger im Ganzen befand. Ref. ist überzeugt, dass Plinius hier, wie öfter, das griechische Original, welches er in der ganzen Stelle ausdrückt, nicht genau wiedergibt. Lisippos sagt etwa: *οἱ μὲν πρὸ ἐμοῦ τεχνῖται ἐποίησαν οὓς ἀνθρώπους οἷοί εἰσιν, ἐγὼ δὲ οἵους ἔοικεν εἶναι*, und Plinius, statt zu übersetzen: *quales esse convenit* oder *par est*, dachte an das gewöhnlichere *ἔοικε videtur* [2]. Lysippos

---

1) *Capillum exprimendo*, Plinius. Quintilians Ausdruck: *ad veritatem Lysippum et Praxitelem accessisse optime affirmant*, scheint sich auf solche Nebenpartieen zu beziehen.

2) Die Konstruktion, wie in *ῥέζοντά τι καὶ παθεῖν ἔοικεν*, Pindar. Der attische Sprachgebrauch würde den Sikyonier nicht binden, wenn auch Elmsley *ad Eur. Heracl.* 681 Recht hätte, zu sagen: *Homericum enim ἔοικε, decet convenit, ab Attico sermone alienum est.* Am Genauesten wird man den Satz übersetzen: wie es der Natur oder Idee der Menschen angemessen ist, zu sein. Sollte aber auch der Ref. die Worte des Lysippos nicht getroffen haben, so muss doch der Gedanke von der Art gewesen sein, und Plinius: *quales viderentur esse*, wird sich schwerlich anders, denn als ein Missverständniss erklären lassen.

wollte also sagen: die Früheren zogen ihre Regeln bloss von der Natur ab, ich folge zugleich einem Begriffe von der Menschengestalt, der ausser der Erfahrung steht, einem Ideale. Hiermit stimmt der ganze Zusammenhang der Stelle vortrefflich. „Lysippos," sagt ein Lobredner des Künstlers, „hob die Bildkunst bedeutend, indem er die Köpfe kleiner machte, als die alten Meister, (auch als Euphranor, der hierin noch auf halbem Wege stehen geblieben war), und die Körper svelter und minder fleischig *(graciliora siccioraque)* bildete, damit dadurch die Bilder von höherem Wuchs erschienen. Er folgte aufs Genaueste den Regeln der Symmetrie, indem er auf eine neue und vorher unversuchte Weise die vierschrötigen Statuen der alten Künstler abänderte *(nova intactaque ratione quadratas veterum staturas permutando)*, und sagte gemeiniglich, jene hätten die Menschen gemacht, wie sie wären, er, wie sie billig sein sollten." Es erhellt hieraus aufs Deutlichste, dass die hochschenklichsten Figuren mit kurzem Oberleibe und Köpfen, die etwa ein Zehntel der Figur messen (deren wir schon oben gedachten), und die sich dadurch sehr merkbar und bedeutend von den Werken der phidiassischen Zeit unterscheiden [1]), der Lysippischen Schule und Nachfolge angehören. Nun kann aber schwerlich behauptet werden, dass diese Proportionen den Bildungen gesunder und kräftiger Natur wirklich zum Grunde lägen; vielmehr wird man sie selten — zumal unter den Griechen [2]) und anderen Südvölkern — mit völliger Muskelkraft vereinigt finden, und es gehört eine ganz eigne Behandlung dazu, so hoch aufgeschlossene Figuren doch kräftig erscheinen zu lassen. Hiernach kann man auch nicht glauben, dass Lysippos gerade durch tiefere Naturstudien auf diese *nova intactaque ratio* geführt worden sei. Im Gegentheil wagt Ref. zu sagen, dass sich damals, wie in allen Dingen, so auch in der Kunst, der vom Schönen gesättigte und übersättigte Geschmack der Hellenen schon vom Einfachen und Natürlichen abzuwenden an-

---

1) Auch die Satyrn vom Friese des Denkmals des Lysikrates (Ol. 111) sind noch nach den alten Proportionen gebildet.

2) Die reinen Hellenen und Jonier sind, nach Adamantios Physiognom. c. 24 p. 412 Franz., *αὐτάρχως μεγάλοι ἄνδρες, εὐρύτεροι, ὄρθιοι, εὐπαγεῖς* u. s. w.

fing und dass darum die Künstler nicht mehr, wie früher, in den Gymnasien mit unbefangenem Sinne die herrlichsten Formen und vollkommensten Proportionen suchten, sondern sich nach eigener Willkühr ein System schufen, welches den erwähnten Sinn durch Neuheit blendete und entzückte — den Idealstil der griechischen Kunst [1]).

Ref. darf — da sein Bestreben überhaupt dahin geht, den Zustand darzustellen, in welchem die griechische Kunstgeschichte sich gegenwärtig befindet — diese Gelegenheit nicht vorbeilassen, auf ein neuerlichst erschienenes treffliches Werk aufmerksam zu machen, welches die Verworrenheit der gewöhnlichen Vorstellungen von Idealstil zuerst in ein recht klares Licht setzt und ihre Unrichtigkeit überzeugend darthut. Wir meinen „die italienischen Forschungen von C. F. von Rumohr," und zwar besonders die Abhandlung: „Zur Theorie und Geschichte neuerer Kunstbestrebungen," deren Hauptgedanke wohl der ist, dass die Schöpfung von Kunstformen ausser und über der Natur eigentlich unmöglich ist und die besten Zeitalter der Kunst auch das Streben darnach nicht kennen. Allerdings hegten, wie Herr von Rumohr bemerkt, schon die römischen *connaisseurs* (*intelligentes* nennt sie Cicero in den Verrinen) neben dem Irrthume, dass Illusion das Höchste der Kunst und diese gleichsam eine privilegirte Betrügerin der Menschen sei, auch den andern entgegengesetzten, dass die Kunst durch das Ideal über die gemeine Wirklichkeit sich aufschwingen und eine jenseits der Natur liegende Schönheit erreichen könne. Indessen ist es nicht wahrscheinlich, dass die wahrhaft gesunde und schöpferische Zeit der griechischen Kunst einen solchen Gedanken gehegt habe; ja wir glauben, dass er einem Phi-

---

1) Meyer sucht den Grund dieser Veränderung der Proportionen darin, dass die spätere Zeit besonders die Ideale schlanker jugendlicher Gottheiten ausgebildet habe, denen diese Verhältnisse eben so passend gewesen wären, wie höhere Schäfte zur korinthischen Ordnung gehörten. Aber die geschichtlichen Nachrichten erwähnen fast mehr Apollo's aus Phidias, als aus Lysippos Zeit, und umgekehrt bildete Lysipp auch den Zeus, die Athena, den Herakles, so dass also darin der Grund nicht liegen kann. Ueberhaupt bildete jene Künstlergeneration auch ziemlich jeden Gott, nur natürlich auf ihre Weise.

dias bei allem Enthusiasmus, mit dem derselbe seine Ideen ausführte, doch ganz seltsam und wunderlich vorgekommen wäre: dagegen er solchen Zeiten, in welchen die Kunst sich im Reiche des Wahren gewissermassen schon ermüdet und in den Thätigkeiten eines natürlichen Lebens erschöpft hatte, sehr nahe liegen musste. Bei den Griechen finden wir ihn beim Anfange der Alexandrinischen Periode in Lysippos neuem Kanon; in der neuen italienischen Kunst trat er freilich weit früher, schon durch Michel Angelo, ein. Und nun scheint uns der innere Fortgang der griechischen Kunst, seitdem sie mehr war, als handwerksmässiges Reproduciren alter Idole und gewöhnlicher Geräthe, weit mehr durch diese Stufen bezeichnet: strenge Naturtreue mit einiger Beimischung herkömmlicher Manieren; innige Wahrheit des Lebens zur Form und zum Ausdruck grosser Gedanken gemacht; Streben nach einem Uebernatürlichen in den Formen — als durch die gewöhnlich angenommene und ausgeführte Stufenfolge, schreckbare Grösse, Erhabenheit, Anmuth, obgleich wir auch dieser eine gewisse Wahrheit und Richtigkeit nicht absprechen wollen. Jene älteren Künstler denken wir uns mit demselben Sinne begabt, der die Natur überall in ihrer Eigenthümlichkeit mit Leben auffasst, der das Gesunde, seine Bestimmung Erfüllende, den organischen Gesetzen völlig und durchaus Entsprechende — und ist das nicht das Schöne in der Natur? — von dem Krankhaften, durch Zufälligkeiten Entstellten, in seiner Bildung Gehemmten abzusondern und Jenes in allen seinen Modifikationen und Nüancen, von denen keine bedeutungslos und gleichgiltig ist, aufzufassen, in allen seinen Entwickelungen und Metamorphosen, von denen jede eine neue Seite des zum Grunde liegenden Wesens entfaltet, zu begleiten, endlich in allen seinen Lebensregungen, Bewegungen und kleinen Thätigkeiten, die alle durch das wunderbare Gesetz des menschlichen Daseins einem Innern entsprechen, das wir instinktmässig daraus zu erkennen vermögen, zu verfolgen und zu ergreifen weiss. Was ist der Künstler ohne dies Verfolgen des geistig Bedeutsamen im körperlichen Leben, und welche unlösbare Verwirrung muss in diesem schönen Reiche der Harmonie des Leiblichen und Uebersinnlichen entstehen, wenn die Willkühr mit anmasslicher Frechheit hineingreift und durch selbsterschaffene Formen die Natur meistern will? Das war es indess, was seit

Lysippos in der griechischen Kunst (freilich lange nicht in dem Masse, wie bei neueren Idealisten) Eingang fand und wovon so manche Werke der antiken Kunst Zeugniss geben. Man könnte meinen, das diese Ansicht auf das Bestimmteste dadurch vernichtet würde, dass gerade Lysippos weit mehr, als irgend einer seiner Vorgänger, sich mit Portraitbildern beschäftigte und also bestimmte individuelle Gesichtszüge und Gestalten nachzubilden hatte. Aber gerade dieser Umstand scheint dem Referenten den Lysippos besonders zu jenem Idealsysteme getrieben zu haben. Die Griechen waren bisher sehr wenig an die Darstellung des ganz Persönlichen und Individuellen in Gesichtszügen und Körperformen gewöhnt: nicht bloss in die Götter- und Heroenbilder, sondern auch in die Athletenstatuen war dergleichen in der Regel nicht aufgenommen worden; sondern man hatte sich begnügt, die Kraft und Tüchtigkeit ihrer Gestalt darzustellen: jetzt mussten in ikonischen Statuen die individuellen Züge wiedergegeben und doch zugleich so aufgefasst werden, dass man glaubte, Heroen zu sehen: was konnte für ein solches Unternehmen vortheilhafter sein, als wenn die Gestalt schon durch einen idealen Rhythmus über das Wirkliche und Gemeine erhoben wurde? — Wollte man aber das als Einwand gegen die hier dargelegte Vorstellung anführen, dass neben Lysippos Demetrios, ein Athener von Alopeke, genannt wird, den man *tanquam nimium in veritate et similitudinis quam pulcritudinis amantiorem* tadelt: so könnte diess nur nach der Ansicht geschehen, die das Leben der Kunst als eine sich jetzt erhebende, jetzt senkende, aber stetig fortgesetzte Linie fasst. Aber alle Geschichte lehrt, dass eine jede menschliche Thätigkeit sich häufig auch dichotomisch darstellt, so dass in jedem Stadium der Bildung neue Gegensätze hervortreten und die Bestrebungen der Menschen sich abwechselnd entzweien und wieder der Mitte zueilen (eine Lieblingsform des Geistes der Geschichte): so erzeugte nun auch die damalige Kunstepoche den Gegensatz des Lysippos und Demetrios — der Idealisten und Naturalisten. Unser Verfasser denkt sich dagegen Demetrios Weise bereits als ein Herabsinken von dem Gipfel, den die Kunst durch Praxiteles und Lysippos erreicht hatte, was schon desswegen nicht zulässig ist, weil Demetrios früher als Lysipp, um Ol. 100, thätig war, wie aus seinem Bilde des

Reitlehrers Simon abgenommen werden kann [1]). Demetrios bildete besonders gern recht alte Leute, wie die Priesterin Lysimache und den korinthischen Feldherrn Pelichos, der nach Lukianos Beschreibung mit vorhängendem Bauche, glatzköpfig, vom Mantel nur halb bedeckt, die Haare des Barts zum Theil vom Winde auseinandergeweht, mit vorstehenden Adern, ganz dem Menschen selbst gleich (*αὐτοανθρώπῳ ὅμοιος*) gebildet war [2]).

Wir sind nun schon auf den Punkt gelangt, bis zu welchem Herr Hofrath Meyer bis jetzt die Geschichte der bildenden Kunst herabgeführt hat. Ref. sieht mit der freudigsten Erwartung der Fortsetzung entgegen; denn so wenig er auch die Geringschätzung philologischer und historischer Forschung, die so manche Stelle des Werks verräth, billigen; so wenig er die Ansichten des Verfassers von geschichtlicher Entwicklung im Ganzen zu den seinigen machen kann: so sehr fühlt er sich doch durch die mannigfachen feinen und eindringenden Beobachtungen, welche das Werk mittheilt, durch den edlen Sinn und die warme Liebe für hellenische Kunst, die in allen Theilen desselben herrscht, in diesen Studien gefördert; und hält es für seine Pflicht, beides hier in gleichem Masse auszusprechen. — Der übrige Theil des Bandes enthält noch eine sinnreich ausgeführte Geschichte der griechischen Malerei bis zu derselben Epoche, die wir hier zur Seite lassen (besonders weil es an historischem Materiale zu einer genauen Darstellung fehlt); dann folgt ein Abschnitt: Betrachtungen über die griechische Kunst im Allgemeinen, in dem eine Aufzählung der in den Städten

---

1) Vgl. Lange zu Lanzi S. 85. Die Priesterin der Palla, Polias, Lysimache, die ausser Plinius auch Pausan. I. 27s 5 und Plutarch *de vid. pud. 14* erwähnen, hat Demetrios nicht vor Ol. 108 gebildet. Denn Ol. 91, 2 bei Alkibiade-Verbannung war Theano Priesterin; auf diese muss diese Lysismache gefolgt sein; Demetrios bildete sie aber erst, wie Plinius andeutet, nachdem sie das Priesterthum 64 Jahre lang verwaltet hatte und gestorben war. Das kleine Bild der alten Dienerin der Lysimache, der Eueris, das Pausanias erwähnt, gehörte wohl ursprünglich zu dieser Statue; die *διάκονος* war der *ἱέρεια* beigegeben. Anders Siebelis.

2) Dieser Pelicos war wohl ein Sohn des Aristeus, Pelichos Sohnes bei Thukyd. I. 29.

Griechenlands vorhandenen Kunstwerke, die freilich vollständiger sein könnte [1]), gegeben wird, endlich eine Nachweisung noch vorhandener Denkmale aus den Zeiten des hohen und schönen Stils, aus der wir schon oben Manches herausgenommen und angeführt haben [2]).

Für den übrigen Theil dieser Anzeige, welcher sich mit der Kunst nach Alexander beschäftigt, ist nun Ref. einzig an Herrn Thiersch, und zwar an dessen dritte Abhandlung, gewiesen, deren Resultate — wenn sie Eingang finden — die Gestalt der Kunstgeschichte für die alexandrinische und römische Zeit eben so umgestalten müssen, wie die der ersten Abhandlung für den Zeitraum vor Olympias 50. Die Ansicht des Verfassers ist in wenige Worte gefasst diese: Wie die Kunst der Griechen über ein halbes Jahrtausend in die Schranken des ägyptischen Typus eingebannt unveränderlich beharrte, bis sie gegen Ol. 50 in eine plötzliche und mächtige Bewegung gerieth: so beharrte sie auch wiederum, nachdem sie sich in einem Jahrhundert entwickelt hatte, über fünfhundert Jahre, von der marathonischen Schlacht bis auf die Zeit Mark Aurels, in beständig mit gleichem Lichte strahlender, unwandelbarer Schönheit und Würde; oder mit den Worten des Verfassers: es behauptete sich, nach Zeugnissen des Alterthums und nach einer Reihe sie bestätigender Denkmäler, die bildende Kunst der Griechen von Phidias und der marathonischen Schlacht bis auf Hadrian und M. Aurelius im Verlaufe von mehr als fünf Jahrhunderten ohne je zu sinken oder zu entarten, in gleichem Geiste und auf gleicher Höhe (S. 77). Hier muss Ref. zu allerst seine Verlegenheit gestehen, dass er sich fürchtet, diese Worte zu streng zu nehmen, und aus ihnen alsdann einen Sinn oder Unsinn

---

1) Warum sind z. B. bei Kyzikos die Reliefs des Tempels der Apollonis, deren Epigramme noch erhalten, nicht erwähnt (da sonst Werke der macedonischen Zeit aufgenommen sind), bei Samos nicht die in Appulejus *Floridis* so schön beschriebene Statue des Bathyllos?

2) Schliesslich äussern wir noch den Wunsch, dass bei der Fortsetzung mehr Sorgfalt auf genaue Rechtschreibung der Namen gewandt werden möge, unter denen mancher zu bessern ist; z. B. S. 47 Anthenor in Antenor, S. 76 Metya in Motya, S. 87 Ithonia in Itonia, Alalcomene in Alalcomenä, Me-

herauszudeuten, der von des Verfassers eigentlicher Meinung weit abliegt; andererseits weiss er aber nicht wohl mit den Worten umzugehen, wenn er sie nicht streng nehmen darf. Ist denn ein so unwandelbarer Bestand in irgend einem Reiche geistigen Lebens nachzuweisen und überhaupt eine denkbare Sache? Ist denn die bildende Kunst etwas von der übrigen Sinnesart der Menschen, ihren Gedanken und Stimmungen so Getrenntes und Abgesondertes, dass man sich einbilden könnte, die von grossen Gedanken und hohem Muthe erfüllten Seelen der Marathonomachen und ihrer ersten Nachkommenschaft, die weichlichen und feingebildeten Athener des Menandros, die von politischen Stürmen umhergeworfenen um ihre Selbstständigkeit ruhmlos ringenden Achäer, die in Roms Atrien durch Gewandtheit, Schlauheit und Schmeichelei den alten treuen Klienten verdrängenden Gräculi [1]), oder die den Hadrian als ihren Euergeten feiernden und eine scheinbare Regeneration mit kurzsichtiger Freude beklatschenden Bewohner des nun schon verödeten Griechenlands — alle diese hätten Kunstwerke „in gleichem Geiste“ hervorbringen können? Müsste dann nicht die Kunst etwas ganz in äusseren Techniken und Regeln bestehendes sein, die allenfalls durch Fleiss und Eifer erlernt und begriffen werden können, wenn man sich dieselbe von der innern Verfassung der menschlichen Seele und von dem Geiste der Zeit und der Nation in solchem Grade unabhängig denken könnte? Doch wollen wir, ohne hier schon ein allgemeines Urtheil zu fällen, den Sinn jener Worte mehr im Einzelnen zu erforschen suchen; und, indem wir zuerst

---

nale in Mänalien; S. 89 Amiclā in Amyklā, Lisander in Lysander; S. 90 Perikletes in Perikletus, Polykletes in Polykletus (eben so Anm. S. 88, 89); S. 103 Halycarnassus in Halicarnassus; S. 151 Amphytryo in Amphitryo, und in den Anm. S. 81 Eurythion in Eurytion u. m. dgl.

1) . . — — *Ede quid illum*
Esse putes? quemvis hominem secum attulit ad nos:
Grammaticus, rhetor, geometres, pictor, aliptes,
Augur, schoenobates, medicus, magus: omnia novit.

Solche griechische Freigelassene haben ohne Zweifel eine Menge Statuen unserer Museen gearbeitet (s. z. B. den *ἀπελεύθερος χοσσούτιος χέρδων* im brit. Mus. R. III. n. 23, 43), ziemlich eben so handwerksmässig, wie die alten Dädaliden.

von den alten Nachrichten über Künstlerschulen und einzelne Künstler, dann von einigen Kunstwerken, welche dieser Periode anzugehören scheinen, endlich von dem ganzen Charakter künstlerischer Thätigkeit in derselben sprechen, wird Ref. Gelegenheit haben, seine Ansichten mit denen des Verfassers näher vergleichen zu können.

Sehr richtig bemerkt der Verfasser, dass Plinius Ausdruck: die Kunst habe nach der 120. Olympiade geruht und sei Olymp. 155 zu neuem Leben aufgewacht, zunächst nur auf den Erzguss beschränkt werden muss; aber auch so beweist er doch, dass die grosse Schule der Sikyonischen Bildner nur bis zum ersten Grade von Lysippos ihren hohen Ruhm behauptete. Zwar kann man aus Plinius und Pausanias noch den Tisikrates, Xenokrates und Kantharos als Schüler des Euthykrates, dessen Lehrer Lysippos war, aus Lukian den Rhodier Hermokles, der um Ol. 125 arbeitete, dann um Ol. 135 die im pergamenischen Reiche thätigen Künstler Isigonos, Pyromachos, Stratonikos, Antigonos, und den Mikon von Syrakus um 142 namhaft machen; aber man kann nicht darthun, dass diese Künstler, — den Tisikrates ausgenommen — würdige Nachfolger des Lysippos waren und darf also desswegen Plinius bestimmtes und augenscheinlich aus griechischen Kunstkennern entlehntes Urtheil nicht verwerfen. Und wenn nun auch diese Aussage die Sculptur nicht unmittelbar betrifft, so ist es doch merkwürdig, dass aus der ganzen Zeit auch höchst wenig Marmorarbeiter genannt werden, eigentlich keine [1]), wenn nicht Thiersch aus den Inschriften der Venus von Medicis und des sogenannten Germanicus wahrscheinlich machte, dass Kleomenes, Apollodoros Sohn, von Athen zwischen Olymp. 139 und 158 und Kleomenes, Kleomenes Sohn, zwischen 145 und 164 gelebt und gearbeitet haben [2]). Woher kommt diese auffallende Armuth von Na-

1) Nur ein Holzschnitzer Eetion von Amphipolis kommt bei Theokr. Epigr. 6 Kallim Epigr. 25 vor.

2) Indess beruht alles darauf, dass der sogenannte Germanicus einen Römer darstelle, was dem Ref. noch nicht ganz sicher vorkommt. Sonst könnte man wohl beide Künstler mehr gegen Praxiteles heraufrücken.

men in einer Zeit, in der für Skopasse und Praxitelesse doch genug zu thun war? Vielleicht zum Theil eben daher, weil an den Höfen der Seleuciden, Ptolomäer u. s. w. zu viel und in kurzer Zeit zu thun war. Denn wenn dem Künstler öffentliche Aufmerksamkeit auf sein Werk vor Allem wohlthut und eine ganze Gemeinde zur Andacht zu begeistern der würdigste Lohn seiner Mühe ist: so konnte es doch unmöglich ein gleich kräftiger Antrieb sein, für die Befriedigung der Launen übermüthiger und schwelgerischer Monarchen zu arbeiten und die edle Kunst oftmals an Prachtgebäude wenden zu müssen, die an einem einzigen Hoffeste glänzen sollten und dann zerstört oder ihrem Schicksale überlassen wurden. Es war natürlich, dass Künstler, die bei solcher Gelegenheit thätig waren — und wie viel Hunderte mochten dies sein — auf einen augenblicklichen glänzenden Effect bedacht waren und mit ungemeiner Schnelligkeit, aber ohne den treuen Fleiss der Alten und ihre warme Liebe für die Sache arbeiteten. Ein Beweis dafür ist Athenäos Angabe, die Thiersch bei den Lobeserhebungen, die er der Kunst der Alexandrinischen Zeit zu Theil werden lässt, nicht anführt: dass die elfenbeinernen Bildwerke, mit denen der Fries des Hauptsaales in dem Prachtschiffe des Ptolemäos Philopator ausgeschmückt war, zwar höchst kostbar, aber an Kunst nicht sonderlich gewesen seien [1]). Bei der Pompa des Ptolemäos Philadelphos dagegen standen auf den Pfeilern des Dionysischen Zeltes hundert Marmorbilder der ersten Künstler (das heisst wohl, der berühmtesten Meister Griechenlands), und in den Zwischenräumen hingen Werke Sikyonischer Maler [2]), woraus man ungefähr abnehmen kann, dass, wenn man Werke ächter Kunst zur Schau stellen wollte, die Kunstfertigkeit der am Hofe von Alexandreia versammelten Künstler unzureichend befunden wurde. Wenn es aber hiernach nicht sehr wahrscheinlich ist, dass bei den glänzenden Unternehmungen jener Könige gerade sehr viel wahrhaft vortreffliche Werke zum Vorschein kamen; so ist es noch viel weniger anzunehmen, dass in anderen Theilen der griechischen Welt so viel Ausgezeichnetes gearbeitet wurde, wie in früheren Zeiten.

---

1) Athen V. 205 c.
2) Athen V. 196 c.

Was für Werke von Bildgiessern und Toreuten raubte Verres aus Sicilien zusammen? Nach Cicero's Angaben besonders Bildsäulen, Schalen, Becher u. dgl. von Myron, von Polykletos, von Praxiteles, Boethos [1]), Mentor, Silanion. Keiner unter diesen ist jünger als die Zeit des Alexanders zu setzen. Warum wird nun durchaus keines ausgezeichneten Künstlers gedacht, der in den Zeiten des Agathokles und des zweiten Hieron gearbeitet, wo doch Sicilien auch noch reich genug war, treffliche Kunstwerke anzukaufen? Eine Anzahl der vorzüglichsten Arbeiten war schon von den Karthagern geraubt und von dem jüngeren Scipio Afrikanus restituirt worden. Ja schon bei Cicero kommen die Ausdrücke: *antiquum opus* und *summum artificium*, von Arbeiten in Bronze und Elfenbein gebraucht, mehrmals verbunden und beinahe gleichbedeutend vor [2]). Und wenn auch noch in der Zeit nach Alexander manche herrliche Werke ausgeführt wurden, wie die aus Gold und Elfenbein zusammengesetzten Thürverzierungen und die Gemälde, die den Tempel der Pallas von Syrakus schmückten: so müssen die Urheber derselben doch wohl nicht so viel eigenthümliches Genie dargelegt haben, wie jene älteren Künstler, sonst wären wohl auch ihre Namen auf uns gekommen. Die Künstler aber, welche Verres selbst mit sich führte, waren gerade gut genug, die alten schönen Arbeiten zu taxiren und die getriebenen Figuren eines Myron oder Mentor in neugefertigte Becher einzusetzen. So wie in Sicilien, so finden wir es gerade auch in Griechenland, wenn wir einen Blick auf Pausanias Angaben werfen, der uns zugleich über den Zustand des Vaterlandes der Kunst in römischer Zeit ins Klare setzt. So viel nämlich Ref. bekannt ist, nennt Pausanias unter einer so grossen Anzahl Künstler höchst wenige, die nach dem oben bemerkten Erlöschen der Sikyonischen Schule gearbeitet haben; mit Sicherheit kann

---

1) Boethos arbeitet nach Paus. V. 17, 1 für das Philippeion von Olympia, wie Leochares, V. 20, 5. Doch ist die Stelle nicht ganz deutlich. Ob für χαρχηδόνιος — χαλχηδόνιος zu schreiben ist?

2) *In Verr. I. IV.* c. 21, 46.

man nur den Mikon von Syrakus (Ol. 125) und den Menodoros, der den Thespiern den Eros des Praxiteles nachbildete, namhaft machen [1]). Dies kann gewiss nicht daher kommen, dass etwa gerade die Werke der späteren Künstler vorzugsweise nach Rom geführt worden wären, denn dort schätzte man gerade die alten am meisten; auch nicht daher allein, dass in dieser Zeit in Griechenland nichts gearbeitet worden wäre, denn der Bedarf der Tempelbilder, Athletenstatuen, Ehrenbildsäulen dauerte fort, und der letztern wurden gerade in der macedonischen Zeit am Meisten gemacht: sondern man bekümmerte sich offenbar weit weniger um die Urheber dieser aus späterer Zeit stammenden Kunstwerke. So macht z. B. Pausanias von keiner der zahlreichen Bildsäulen im Olympieion zu Athen, die zu Hadrians Zeit gesetzt worden waren, den Meister namhaft [2]), was doch wohl beweist, dass er die Kunstwerke der neueren Zeit (die *ἀγάλματα τέχνης τῆς ἐφ' ἡμῶν*) nicht sonderlich hoch achtet. Doch wir kehren in den historischen Zusammenhang zurück. Wie es eigentlich kam, dass, wie Plinius angibt, der Erzguss Ol. 151 von Neuem mit Eifer betrieben wurde, wissen wir nicht recht, da es selbst unbekannt ist, wo eigentlich die sieben oder acht Künstler, die er nennt, gelebt haben; sie standen aber, wie er sagt, „weit hinter den älteren Meistern zurück, obschon sie Beifall erwarben," was doch in der That mit dem „unveränderten Bestande" der Kunst nicht sonderlich übereinstimmt. Unser Verfasser macht aber besonders und mit Recht auf die Blüthe griechischer Kunst in den Zeiten des Sylla, Lucullus, Varro aufmerksam, und in der That findet sich in diesen eine Folge höchst achtungswerther Erzgiesser, Skulptoren und Silberarbeiter, wie Pasiteles [3]), Arkesilaos, der jüngere Praxitel, Zopyros und Andere.

1) Auch bei Paus. V. 20 glaubt Ref. nicht einen jüngern Kolotes, als den Zeitgenossen des Phidias, sondern einen älteren Pasiteles annehmen zu müssen, als den Zeitgenossen des Varro. Vgl. Böckh *Corp. Insr. p. 40.* Thiersch entgeht durch die Aenderung *Πασιτέλης* in *Πραξιτ.* (Anm. S. 93) nicht der Verdoppelung eines von beiden. Vgl Anm. S. 79.

2) Das Lob der Bildsäule des Zeus: *ἔχει τέχνης εὖ πρὸς τὸ μέγεθος δρῶσιν*, klingt etwas zweideutig.

3) Es ist auch ein Verdienst von Thiersch, die Kunstgenealogie: Pasiteles — Stephanos — Menelaos, ans Licht gebracht zu haben.

Man muss sicherlich zugeben, dass ein gründliches Studium und eine gelehrte Bildung, wie sie Pasiteles besass, diese Männer den Zöglingen der alten Schule nahe gebracht habe; aber den Gedanken an eine unerschütterliche Kunstblüthe wehrt gleich das ab, was Plinius hinzufügt, nachdem er von den Toreuten des Pompejanischen Zeitalters gesprochen: „Plötzlich ist diese Kunst so vergangen, dass man sie schon bloss nach dem Alter schätzte und dass dermassen beriebene Silberarbeiten, dass man die Umrisse nicht mehr unterscheiden kann, ihr Ansehen behaupten [1]." So bezeichnet denn auch bei den römischen Dichtern, z. B. Juvenal, *argentum vetus* trefflich gearbeitete Silbergefässe. — Also auch aus diesen Nachrichten erhellt weit mehr, dass in diesem Zeitalter unter günstigen Umständen mächtige Bestrebungen, die Herrlichkeit alter Kunst zu erneuern, erwachten und eine Zeit lang fortgesetzt wurden, als dass man daraus einen unerschütterten Bestand der alten Kunst schliessen könnte. Nero's Zeitgenoss, der Kolossengiesser Zenodor, steht selbst wie ein Koloss in seinem Zeitalter, wofern es wahr ist, was Plinius sagt, dass er in der Kunst des Plastes und Toreutes keinem der Alten nachgestanden [2]); um desto mehr war es zu bedauern, dass, wie derselbe Schriftsteller angibt, die in den alten Werkstätten so sehr vervollkommnete Kunst der Erzmischung damals verloren war [3]). Am Bestimmtesten und

1) *XXXIII. 55. utque adeo attritis caelaturis, ne figura discerni possit; auctoritas constet.* Thiersch zieht dies S. 170 mit Unrecht auf die Arbeiten eines Zopyros u. s. w.

2) *XXXIV. 18.* Ein Bedenken macht, dass nach der Stelle *XXXIII. 55* die *caelandi ars exoleverat.*

3) Er wusste, will Plinius sagen, das von Nero zur Mischung angebotene Gold und Silber nicht zu gebrauchen. Plinius Worte: *mirabamur — similitudinem insignem — ex parvis admodum surculis, quod primum operis instar fuit*, deutet Ref., wie der Verfasser, auf eine Figur aus kleinen Holzstäben, über die das Thonmodell geführt würde. Dieses Gerippe hiess *χάναβος* oder *κίνναβος (canevas)*, wie auch die hölzerne Form, über welche Töpfe gedreht wurden. Es hatte das Ansehen eines ganz dürren und fleischlosen Menschen; der Thon fügte gleichsam das Fleisch hinzu. Auch die Maler nannten eine Art von anatomischer Figur, nach der sie arbeiteten, mit dem Ausdruck. S. Arist. *H. Anim. III. 5. de Gen. Anim. II.* 6. Pollux VII. 164. X. 189. Suidas und Hesych. *s. v. cum. Intpp.*

Entschiedensten sprechen die römischen Schriftsteller von dem Untergange der Malerei. Sie blühte, sagt Quinctilian, bis zu den Nachfolgern Alexanders; Plinius spricht von der ehemaligen Wunde der sterbenden Kunst, er will den Wandmalern seiner Zeit keinen Ruhm zugestehen und klagt, dass während die alten Maler mit ihren vier Farben Wunderwerke malten, in neuerer Zeit mit dem glänzendsten Farbenstoffe kein ausgezeichnetes Werk ausgeführt werde. Petronius, der freilich bedeutend später gelebt zu haben scheint [1]), forscht nach den Gründen „der damaligen Trägheit *(desidia)*, in der die schönsten Künste zu Grunde gegangen seien, von denen die Malerei nicht einmal eine geringe Spur von sich zurückgelassen habe," und findet sie in der römischen Habsucht, „der ein Goldklumpen schöner dünke, als alles, was Apelles oder Phidias, die wahnwitzigen Griechlein, gemacht haben." Merkwürdig, dass gerade die in Griechenland zuletzt ausgebildete Kunst, die Malerei, auch zuerst ausartete und in Vergessenheit kam, während die älteste der Künste, die Architektur, auch am Längsten mit wahrer Kenntniss und in grossartigem Geiste geübt wurde. Indess sagt Plinius ganz im Allgemeinen, denselben Ausdruck wie Petronius brauchend: „Die Künste hat Trägheit vernichtet, und weil man keine Seelen mehr darzustellen hat, vernachlässigt man auch die Darstellung der Körper."

Nach allen diesen Zeugnissen, die leicht vermehrt werden können, muss doch wohl die Meinung von dem unerschütterten Bestande der Kunst durch alle fünf Jahrhunderte sehr modificirt werden. Aber stärker scheinen die von den vorhandenen Kunstwerken hergenommenen Argumente des Verfassers zu sein. Es ist auch in der That kaum zu leugnen, dass die Mehrzahl der Bildwerke, die wir am Meisten bewundern, in das macedonische und römische Zeitalter gehört. In jenes die Mediceische Venus, der sogenannte Germanicus, auch die Venus von Milo [2]), in dieses der Torso

---

1) Niebuhr in den Abhandl. der Akad. der Wissenschaften zu Berlin, 22, 23. S. 251 ff.

2) Wegen der Inschrift — Ἀντιοχεῖς ἀπὸ Μαιάνδρου.

des Apollonios [1]), der Apoll von Belvedere [2]), der Tiber und sein Gegenstück der Nil, die Kolosse von Monte Cavallo u. a. m. Dass Thiersch auch den Laokoon unbedenklich den Werken römischer Zeit hinzufügt, scheint indessen noch nicht hinlänglich begründet. Plinius geht von einer chronologischen Aufzählung der griechischen Skulptoren zur Angabe der vorzüglichsten Marmorbilder über, die in Rom's Tempeln und Hallen standen. Er schliesst diese Aufzählung so: „Nicht viel mehr sind es, die einen Ruf erlangt haben, da der Berühmtheit Einiger, bei vortrefflichen Werken, die Zahl der Künstler entgegensteht, indem nicht einem Einzigen der ganze Ruhm zu Theil wird und doch auch Mehrere nicht wohl in gleichem Range genannt werden können: wie es beim Laokoon im Hause des Kaisers Titus der Fall ist, einem Werke, das allen Gemälden und Bildsäulen vorgezogen werden muss. Aus einem Steinblock haben den Laokoon, die Söhne und die wunderbaren Verschlingungen der Drachen nach gemeinsamer Berathschlagung die ausgezeichneten Künstler Agesandros, Polydoros und Athenodoros von Rhodus gemacht. Auf ähnliche Weise haben die palatinischen Häuser der Cäsaren mit bewunderten Bildern angefüllt Krateros nebst Pythodor, Polydektes nebs Hermolaos u. s. w.“ Hier ist der Zusammenhang und Sinn doch deutlich der: Man nennt und behält leichter Künstler, die einzeln bedeutende Werke vollendet, als solche, die verbunden gearbeitet Einen darf man nicht nennen, und zwischen mehreren lässt sich der Ruhm nicht gut theilen. So arbeitete eine ganze Familie am Laokoon. So schmückten Künstlerpaare die Palläste der Kaiser aus. Thiersch nennt dies (Anm. S. 108) einen dürftigen Gedanken, wir halten ihn auch nicht für geistreich, aber könnten doch aus Plinius noch nüchternere beibringen. Nun behauptet aber der Verfasser ferner, dass die Art des Uebergangs: *similiter replevere*, beweise, dass, wie die letztgenannten Künstler die Palläste der Kaiser anfüllten, so auch die ersteren einen Palast, nämlich den des Titus, angefüllt haben. Aber welches Gesetz der Sprache oder des Denkens lehrt, dass durch *similiter*

---

1) Wegen der Form des ω im Namen Ἀπολλώνιος.

2) Wegen des Carrarischen Marmors.

die beiden Sätze in eine andere Verbindung gebracht werden sollen, als die das Wort selbst bezeichnet? Jene arbeiteten verbunden; auf gleiche Weise, nämlich auch verbunden, schmückten diese die Palläste aus. Diese gemeinsame Thätigkeit und nichts weiter, so viel Ref. sieht, ist der Grund der Zusammenstellung und Parallele. — Aber wäre nun auch der Laokoon ein Werk der römischen und nicht der macedonischen Zeit, in welcher doch wahrscheinlich die Kunst auf Rhodos am Meisten blühte (wie der Ref. wahrscheinlicher finden würde), und trete dann auch noch dies hochgepriesene Werk zu jener Reihe von Marmorbildern ersten Ranges, die man der römischen Zeit wohl nicht absprechen darf; so wäre damit doch noch nicht bewiesen, dass die Kunst in diesen und bis zu diesen Zeiten fortwährend in demselben Geiste, mit demselben hohen Sinne, ausgeübt worden sei, wie von Phidias und Praxiteles. Um Solches behaupten zn können, müssten wir von dem Verhältnisse dieser Bildwerke zu älteren derselben Art, deren unter den Hunderttausenden, die in Griechenland standen, ohne Zweifel existirt haben, etwas Genaueres wissen. Einen über Pythons Erlegung triumphirenden Apollon — diesen so nahe liegenden, so plastischen Gedanken — sollte kein älterer Künstler, kein Sikyonier, in dessen Stadt Pythien gefeiert wurden, dargestellt haben? [1]) und wenn das geschehen, wer mag uns sagen, wie viel der Marmorarbeiter, der das schöne Bild in Belvedere gemacht, von dem Seinigen hinzugethan habe? Und so dürfen wir bei den meisten jener Statuen bald Kopien, bald Nachahmungen, bald Ausführungen durch frühere Werke angeregter Ideen vermuthen, da alles dies so vielfach vorkommt. So wie Kleomenes in der Mediceischen Venus das Knidische Musterbild wiedergab, indem er den Charakter desselben bewahrte, auch Stellung, Gliederform und Miene so nachahmte, dass Lukians Ausdrücke darüber in der That auffallend genau auf die Statue in Florenz passen, und nur hauptsächlich die Haltung des einen Arms veränderte:

---

[1]) Pouqueville in seiner Reise erwähnt eine bei Argos gefundene Bronze von der Stellung und Bildung des Belvederischen Apoll. Ein sehr schöner Kopf des Apollon mit demselben Ausdruck und noch geistreicher gefasst, wie es dem Ref. schien, ist bei Graf Pourtales in Paris.

so mögen viele Werke der eigentlich klassischen Zeit in macedonischer und römischer reproducirt worden sein. Aber producirt im eigentlichen Sinne des Worts wurde wohl im Ganzen wenig. Jene mythische Komposition, von der ich oben redete und die ich mit der Anlage lyrischer Gedichte verglich, musste fast ganz wegfallen, sobald die Kunst, von dem alten Heimatboden losgerissen, nicht mehr für die sagenreichen Städte und Heiligthümer Griechenlands arbeitete. Der Mythenstoff war nun etwas an sich ziemlich Gleichgiltiges geworden, was man willkührlich, ohne weitere Beziehung, zum Schmucke macedonischer und römischer Hallen und Palläste brauchte. Und doch soll man glauben, dass die Künstler dieser Zeit mit demselben Enthusiasmus, in demselben Geiste gearbeitet, von dem getrieben Phidias die Götter und Heroen seiner Heimat ehrte? Ferner konnte doch wahrscheinlich diese Zeit den Idealen der griechischen Götter und Heroen eben so wenig etwas hinzufügen, ihnen eine neue Richtung geben, neue Anschauungen derselben ins Leben rufen, wie man in den epischen Dichtern Roms die Götter und Helden der griechischen Poesie durch neue Züge in ihrer Individualität genauer bestimmt oder weiter entwickelt findet. Sondern wie in der Dichtkunst die getreueste Nachahmung der einzelnen Züge (mitunter ohne lebendige Auffassung des Mittelpunkts derselben) überall in die Augen fällt: so ist wohl dasselbe auch von der bildenden Kunst anzunehmen. Ja man muss dies schon deswegen als Regel setzen, weil jene Lebenswärme religiöser Phantasie, die bis zum Zeitalter des Euripides aus den Werken der griechischen Dichter und Künstler hervorstrahlt, hernach immer mehr erkaltet und mit dem Verschwinden eines kräftigen Glaubens einer antheillosen Behandlung herkömmlicher Gegenstände Platz machte, die bloss durch ihre allgemeine Verständlichkeit vor willkührlich erfundenen einen Vorzug behaupteten. Kann man aber sagen, dass die Kunst in demselben Sinne geübt wird, wenn dort die lebendige Anschauung des Gottes von selbst ihre ächteste Gestalt gebiert, hier die Göttergestalt als eine herkömmliche und oft wiederholte Figur zur Darlegung technischer Meisterhaftigkeit benutzt wird? Eben so wenig ohne Zweifel, wie Homer und Apollonios, Pindaros und Horatius in demselben Geiste dichteten. Indessen muss gestanden werden, dass auch diese Ansicht ihre Ausnahmen

leidet. Ein glänzender Beweis nicht bloss für grosse Kunstfertigkeit, sondern auch für einen hohen Aufschwung der Kunst in später Zeit bleibt immer Antinous, und wahrhaft bewunderungswürdig ist es, nicht wie diese und jene Statue so trefflich ausgeführt, sondern vorzüglich, wie derselbe eigenthümliche Charakter in so verschiedenen Stufen als Gott, Heros, Mensch eben so übereinstimmend wie verschieden dargestellt worden ist. Man sieht daraus, dass ein Hauptstück der Kunst, eine bestimmte äussere Erscheinung mit einem idealen Wesen im Geiste zu vereinigen und beides dann in organischer Einheit, so in sich übereinstimmend, wie ein Wesen der Natur, darzustellen, damals noch nicht verloren war. Aber diese seltsame und gewissermassen unnatürliche Erscheinung glitt auch höchst flüchtig über das Land der Kunst dahin, die hernach sehr bald in Plattheit versank. Die Köpfe des Mark Aurel und Lucius Verus im Louvre, die Thiersch mit Andern sehr rühmt, sind zwar überaus fleissig und sauber gearbeitet, aber bei aller studirten Eleganz in den zierlichen Locken und den sanften Mienen ohne innere Kraft und Lebendigkeit.

Indem Ref. bis hieher besonders die der Darstellung des Verfassers gegenüberstehenden und von ihm seinem Zwecke gemäss minder beachteten Rücksichten auf den veränderten Zeitgeist hervorgehoben hat, will er nun auch nicht verschweigen, dass sich Aeusserungen bei dem Verfasser finden, die wohl abnehmen lassen, dass sein System nicht in so hartem Streite mit jenen Ansichten begriffen ist, als es nach den obigen Aeusserungen scheint. Denn S. 87 erklärt der Verfasser bestimmt, dass nicht ein allgemeines Bestehen der bildenden Kunst unter Hadrian wie unter Phidias dargethan werden sollte, indem vielmehr die Entartung in den römischen Zeiten immer mehre Theile des Gebietes der Kunst ergreife, sondern nur ein die Entartung ausschliessendes gleichmässiges Bestehen derselben in den besten Werken; und S. 124 in der Anm. finden wir die Aeusserung, es sei nicht abzusehen, warum nicht ein hochbegabter Meister der späteren Zeit, genährt von den Ansichten und von dem Geiste der Früheren, nach diesen Ansichten und in diesem Geiste sein Werk auszuführen im Stande gewesen sein sollte — woraus deutlich erhellt, dass der Verfasser zwischen dem herrschenden Geiste der Zeit und dem in Einzelnen fortlebenden Geiste des frühe-

ren Alterthums einen bedeutenden Unterschied setzt [1]). Und sehr wohl stimmt damit überein, dass er die Ursache jenes langen Bestandes in dem *Geiste der Nachahmung* findet, welche er als ein freiwilliges Anschliessen an alles Schöne und Herrliche früherer Zeit, ohne muthwillige Aenderungssucht, auffasst. In der That bildet diese Achtung vor dem Bestehendem, diese stetige Fortsetzung des von den Vorfahren Begonnenen, dieses tiefe Eindringen in die Gedanken und Gefühle der früheren Meister, so dass sie mit den eigenen unzertrennlich verwachsen, einen charakteristischen Hauptzug der alten Kunst und Literatur, und gewiss auch eine Hauptstufe zu ihrer Grösse. Indess ist leicht zu fürchten, dass wir unter dem zweideutigen Namen der Nachahmung sehr verschiedene Geistesthätigkeiten befassen und zum Nachtheile der geschichtlichen Wissenschaft mit einander vermischen. Auch jene alten Meister hatten den höchsten Respekt vor den Werken der Vorgänger, wie *Lysippos*, ehe er neue Proportionen einführte, nach der Erzählung mehrerer Schriftsteller, den *Doryphoros* des *Polyklet* auf das Allersorgfältigste studirte; aber dieser Respekt ging offenbar daraus hervor, dass in ihnen derselbe Geist, welcher jene bewegt hatte, noch immer lebendig war, so dass ihnen das Vortreffliche wie ein Theil ihres eigenen Wesens und als das äussere Gegenbild ihres inneren Strebens entgegenkam; ihr Kunstleben war ein natürliches Fortleben des von den Vorgängern begonnenen, welches daher auch nie als eine blosse Wiederholung des vorigen, sondern als eine neue Entwicklung desselben nach verschiedenen Seiten erscheint, bis ein gewisser nothwendiger Kreis durchlaufen und die Hauptrichtungen der hellenischen Kunst allseitig dargestellt waren. Dies ist die Ansicht, welche aus einer unbefangenen Betrachtung der Folge: *Phidias*, *Polyklet*, *Myron*, *Skopas*, *Praxiteles*, *Lysippos*, von selbst hervorgeht. Ganz anderer Natur ist aber offenbar die Nachahmung der Späteren, die auch äusserlich von jenen alten Meistern durch eine

---

1) So muss man auch gewiss im Einzelnen in den Bildwerken aus römischer Zeit zwischen dem ächtgriechischen durch treue Nachahmung fortgepflanzten Stile und der in römischen Monumenten, Triumphbogen, Ehrensäulen, auch in den beiden grossen *Kameen*, hervortretenden, breiten und derben Manier der Zeichnung, als einer solchen, die sich erst in den Kunstschulen Roms gebildet hatte, unterscheiden.

grosse Kluft getrennt sind. Sie geht nicht aus dem Vorhandensein desselben Geistes, sondern aus dem Bewusstsein des Mangels an eigener schöpferischer Kraft und aus dem Bestreben, diesen Mangel durch Studium des Vorhandenen zu ersetzen, hervor; gerade wie Apollonios und Kallimachos sich im Gefühle, keine neuen Formen schaffen zu können, Homers Sprache und Bilder durch Lektüre und selbst gelehrte Forschung aneigneten: diese Nachahmung lernt eine beinahe schon fremd gewordene Sprache mit Virtuosität sprechen und bringt es allerdings zuletzt dahin, die Werke der Früheren täuschend nachzuahmen, wie Zenodoros zwei Becher des Kalamis so getreu nachbildete, dass man kaum einen Unterschied fand; sie vermag sogar vielleicht im Einzelnen die Erzeugnisse der eigentlichen Kunst zu überbieten; aber sie wird schwerlich ihrer Nation und Zeit eine neue Welt von Gefühlen und Ideen durch die allgemein verständliche Sprache einer lebendigen und innigen Auffassung der Natar mittheilen und in den Zeitgenossen eine der die Seele des Künstlers erfüllenden Begeisterung entsprechende und entgegenkommende Gefühlsstimmung erwecken.

Unsere Leser sehen, was der Zweck nnd das Resultat des letzten Theils dieser Recension ist: nicht die neue Ansicht, welche Thiersch von der Geschichte der griechischen Kunst aufgestellt hat, zu widerlegen (Ref. erkennt die meisten Stützen derselben als fest und sicher an), sondern etwa nur, sie näher zu bestimmen und mögliche Irrthümer, die sich sehr leicht an sie hängen können, schon ehe sie emporwachsen, zu unterdrücken. Und wenn es auch wahr sein mag, dass wir eine das Eigenthümliche jeder Periode eben so bestimmt auffassende, wie den allgemeinen Charakter des griechischen Kunstgeistes beständig festhaltende, eine auf gründlichen Forschungen eben so, wie auf lebensvollen Anschauungen beruhende, des Gegenstandes völlig würdige Geschichte der griechischen Kunst noch nicht haben: so haben wir doch in Deutschland eine Mannigfaltigkeit von Bestrebungen, der Wahrheit des geschichtlichen Lebens näher zu kommen, ein glückliches Zusammenwirken von Nachdenken, Studium und Begeisterung und in den beiden vorliegenden Werken, auf anziehende Weise dargestellt, Satz und Gegensatz, deren gründliche Erwägung allmälig einer heilbringenden Mitte immer näher bringen muss.

De signis olim in postico Parthenonis sive Hecatompedi templi fastigio positis.

1 8 2 7.

1. Argumentum, quod primum illustrandum mihi sumseram, Phidiae artificis vitam, [1]) nondum plane derelicturus iam de eo huius viri opere agam, cuius etiam nunc plurima supersunt fragmina aliaque ad memoriam eius redintegrandam subsidia. Loquor de signis marmoreis, quae in occidentali siue postico Parthenonis siue Hecatompedi templi fastigio collocata erant, atque, vt fert opinio a plerisque recepta et nuper etiam a me defensa [2]), ex officina Phidiae prodierant. Quare autem nunc de posteriore solo fastigio agere velim, haec causa est, quod signorum in hoc positorum multo plenior notitia nunc potest acquiri quam ceterorum, ita vt consilii, quo diuinus artifex ea disposuerit, et cogitationum, quae tum in animo eius versabantur, probabilis ratio adhuc reddi possit, quod etiam in antici fastigii imaginibus fieri posse despero.

2. Antequam autem, quod primarium huius commentationis argumentum est, de consilio et cogitationibus, quibus Phidias ductus deorum heroumque numerum quendam eo loco composuit, disseram, necesse est, vt quibus e fontibus accuratior horum signorum notitia hauriatur, breuiter indicem. Et inter antiquos quidem vnus *Pausanias* de argumento totius compositionis duo verba, de singulis imaginibus nihil di-

---

1) [vol. II. p. 1—58.]

2) Commentatio de Phidiae vita II. §. 13. [vol. II p. 55 ss.]

cit [1]). Inter recentiores, qui peregrinando Athenas deuenere, Iacobus *Sponius* a. 1676 haec signa vidit, et primus, ita vt agnosci possent, descripsit, sed eum festinantius in hac re versatum esse, plura sunt quae arguant [2]). Maximi autem aestimanda est delineatio harum imaginum, quam eodem fere tempore (nam annus non satis constat) Legatus Franco-Gallicus, Marchio *Nointeliensis*, a pictore Belga, *Carey*, perfici curauit, qua quanquam singulorum signorum mirabile artificium omnino non exprimitur, nihil tamen ad compositionem totius operis cognoscendam plus facit. Adhuc enim supererant, vt ex schedis his Nointelianis apparet, quae in Bibliotheca Regia Parisiensi asseruantur, et iam bis editae sunt [3]), in fastigio occidentali, de quo agimus, signa antiqua paene omnia [4]), licet truncata pleraque et capitibus aliisue membris spoliata [5]). Sed cum paucis annis post, p. C. 1687, oppugnatio illa Venetorum, Hecatompedo et maxime signis hisce fatalis, insecuta esset: Stuartus Anglus, qui cum Revettio (a. 1752 et 53) Hecatompedi quae supererant accurate delineauit, ex viginti duabus tres tantum statuas relictas inuenit, quippe cum ceteris omnibus tum tormenta Venetorum tum studium auferendorum, quibus vis belli pepercerat, inte-

---

1) I, 24, 5.

2) V. Spon Voyage T. II. p. 141. Ex Sponii opinione fastigium occidentale Minervae natales repraesentat *(concerne la naissance de Minerve)*, quod non dubito quin non nisi e Pausania suo hauserit. Quae Pallas est, eam Victoriam appellat, Victoriam contra Palladem. Propterea tantum fidei Sponio ego non tribuerim, quantum nuper Leakius, Vir egregius, in Topographia Athenarum tribuit.

3) In Stuarti Antiqq. Ath. T. IV. (eaedem tabulae insunt operi: The Elgin Marbles) et Leakii Topographia Athenarum.

4) Nullam enim lacunam esse, nisi vnam eamque non magnam versus angulum sinistrum in excursu demonstrabitur.

5) Longe diuersa fuere fata signorum in fastigio *orientali* collocatorum. Nam quae hic *pictor Belga* delineauit, *eadem* etiam *Stuartus* vidit, *eademque omnia* per Elginiensem Comitem in Museum Britannicum translata sunt. Huic igitur templi parti, quae iam antea misere habita erat, Venetorum tormenta et occupatio nihil nocuerunt, quae alteri tanto fuere detrimento. Miror diuersa narrantem Leakium l. l. p. 88.

ritum attulissent. Comes *Elginiensis* ex his tribus simulacris vnum tantum, quod Ilissi fluuii habetur, abstulit, sed praeter hoc ruderibus templi effossis sex fragmina signorum hac olim parte collocatorum inuenit eaque in Museum Britannicum transportauit [1]), quae quo referenda sint, ex accurata eorum cum adumbratione pictoris Belgae comparatione satis intelligi potest.

3. Cum operam singulorum signorum ex monimentis et subsidiis hisce describendorum in appendicem huius commentationis reiecerim, siquidem locum eius descriptionis lineamenta, quae adiunxi et quibus etiam fragmenta Musei Britannici indicantur, explere possunt: statim ad caput rei perueniamus i. e. ad argumentum, quod his simulacris contineatur. Videmus sub fastigii culmen virum stantem, cuius membra motum quendam vehementiorem indicant; adstat virago, cuius aegis Minervam significat, ad equos duos currum trahentes conuersa; vtrumque sequuntur viri, feminae, pueri puellaeque tum stantes, tum sedentes recubantesue. Iam Pausanias nos docet, ea quae in antico fastigio posita erant, ad Minervae natales spectare, quae in postico, certamen Neptuni cum Minerva de terra Attica repraesentare [2]). Atqui Pausaniam posticum fastigium id dicere, quod occidentem spectat, quanquam de ea re plures viri docti addubitarunt, luculenter nuper demonstrauit vir doctissimus idem atque cautissimus, Reuvens [3]). Hoc igitur certamen illud exhibebatur. Quale illud fuerit,

---

[1]) Ibi Ilissus inter Elginiana n. 70, cetera fragmina n. 64, 69, 73, 75, 76, 118, asseruantur.

[2]) Verba sunt I, 24, 5. *ἐς δὲ τὸν ναὸν, ὃν Παρθενῶνα ὀνομάζουσιν, ἐς τοῦτον ἐσιοῦσιν* (introituris) *ὁπόσα ἐν τοῖς καλουμένοις ἀετοῖς κεῖται, πάντα ἐς τὴν Ἀθηνᾶς ἔχει γένεσιν. τὰ δὲ ὄπισθεν ἡ Ποσειδῶνος πρὸς Ἀθηνᾶν ἐστὶν ἔρις ὑπὲρ τῆς γῆς.* — *Ἐσιοῦσιν ὁπόσα ἐν τοῖς ἀετοῖς κεῖται* hoc loco significat idem quod V, 10, 2. *τὰ ἔμπροσθεν ἐν τοῖς ἀετοῖς.*

[3]) De simulacris Parthenonis, in: Classical Journal Nr. 55, 56. Cf. Antiquiteiten, een oudheidkundig Tijdschrift, bezorgd door N. Westendorp en C. J. C. Reuvens. II, 2. Oudheden door den Graaf van Elgin uit Grieckenland medegebragt. Deerde Afdeeling p. 68 sqq. Illa dissertatione opiniones contrarias Wilkinsii, Leakii, Weberi satis refutatas habes. Vas illud, quo Wilkinsius explicationem suam demonstrare conatus est, rectius explicuit post Leakium Millingen, Ancient unedited Monuments I. p. 25.

quanquam omnibus notum existimo, tamen verbis quibusdam de genuina fabulae forma monendum. Sicut antiquiores narrant, prior Neptunus, post eum Minerva ad terram Atticam accedunt eamque occupant, cuius rei signa ille fontem salsum, qui θάλασσα Ἐρεχθηΐς dicebatur, ex acropoli elicit, haec ibidem oleam plantat, simulque Cecropem antestatur. Postea lite instituta ius Minervae potius habetur [1]. Vidit etiam Pausanias signa quaedam in arce Athenarum, quae Neptunum illum Elicium Minervamque oleam plantantem repraesentabant [2], atque notissimus est numus Atheniensis, deum deamque exhibens circa oleam illam primigeniam stantes [3].

4. Cum vero talem operis totius speciem et conformationem exspectantes ad lineas Nointelianas accedimus, iam magnis irretimur difficultatibus. Vix dubium esse potest, virum Minervae adstantem esse Neptunum, cum huius dei signum in hoc fastigio medio fere loco positum esse debuerit, atque simulacrum tantae magnitudinis intercidisse, ob spatii, quod nullum fere superest, angustias concedi non possit. Iam procliue dictu est, Neptunum, quippe qui vehementius moueri videtur, fonti eliciendo intentum atque in eum habitum formatum esse, quem describit Ovidius [4]:

---

1) Princeps locus est Herodoti VIII, 55. ἐλαίη τε καὶ θάλασσα· τὰ λόγος παρ' Ἀθηναίων Ποσειδέωνά τε καὶ Ἀθηναίην ἐρίσαντας περὶ τῆς χώρης μαρτύρια θέσθαι. Eadem Paus. I, 26, 6, 27, 2. Latius hanc famam persequitur Apollod. III, 14, 1, a quo in quibusdam discedit Callimach ap. Schol. Il. P. 54. Illustrauere hanc genuinam fabulae formam Heyne Observ. ad Apoll. l. l. p. 322, et Boettiger, Amalth. II, p. 310. Cf. Creuzer Symb. II. p. 640. Equum *tum* a Neptuno creatum, fabulantur Serv. ad Virg. G. I, 12. Aen. VIII, 128. Lactant. ad Statii Theb. XII, 632. Dolendum, in tabula marmorea summi pretii, quam illustrauit *Heerenius* (V. nunc Opp. hist. T. III. p. 150), narrationem de eo certamine ex antiquis epicis petitam, prooemio quodam excepto, periisse.

2) I, 24. 3.

3) Apud Meurs. Opp. T. II. Fort. Ath. p. 13. Millin. Galerie mythol. I. t. 37. n. 127. aliosque.

4) Met. VI, 74. De lectione loci alii satis monuere.

Stare deum pelagi, longoque ferire tridente
Aspera saxa facit, medioque e vulnere saxi
Exsiluisse fretum, quo pignore vindicet vrbem.

Verum vt concedamus, fontis salsi imaginem Phidiae ingenio placuisse, tum sine dubio etiam olea, qua Minerva vincebat, adesse debebat. At vtrique locus deest, nisi fortasse oleam inter crura Neptuni positam putas, quem locum valde incommodum puto, quanquam ex legibus artis antiquae eiusmodi parerga saepe compendiaria via denotari non ignoro. At fortasse Neptunus, antequam a pictore Belga delinearetur, loco iam motus fuit, ita vt olim maius spatium inter Minervam et Neptunum intercesserit. Vt et hoc non abnuerim, mihi quidem ipse Minervae habitus eam opinionem, ex qua dii monumenta occupationis condere putantur, satis refutare videtur. Cur enim, si Neptuni signo suum opposituraest vel cum eo de iure occupationis litigat, a deo auersa et in aliam plane rem intenta fingitur? Mihi quidem mirum videretur, ni quis, dei vtriusque habitum accurate intuens, eam sententiam continuo exploderet. Sed etiam ipsam litem contestatam et vel a duodecim diis vel a priscis Athenarum heroibus diiudicatam, hic exhiberi, vix placere poterit, cum ea lis nullam contineat actionem arti sculptoriae satis conuenientem, atque signorum habitus et figura huic explicationi aeque ac priori refragetur.

5. Cum igitur hac ratione explicatio eius operis non processura videatur: videndum, quid misso tantisper Pausania ex ipsis simulacris attente spectatis effici possit. Minervae habitum spectanti, quid ea agat, vix dubium esse potest. Conuersa est ad equos duos, quos ferocitate exultantes [1]) sustinet et cursum eorum inhibet, quanquam iidem e curru, quem trahunt, a virgine et iuuene reguntur. Virgo enim, vt corporis totius et brachiorum maxime habitus commonstrat, habenas (*ἡνία* vel *ῥυτῆρας*) tenet easque magna contentione retrahit, iuuenis flagellum tractat: quae negotia etiam apud Homerum inter duos Molionidas distributa reperiuntur [2]). Dea autem manifesto equos alio loro vel fune ducit et regit, quam

[1]) Zygomalas Naupliensis, litteris ad Martinum Crusium, Professorem Tubingensem a. 1575 datis, (Turco-Graecia l. VII. ep. 10. p. 430), *ἵππους δύο φρυασσομένους* recte dicit.

[2]) Iliad. XXIII, 641.

habenis, quas virgo illa tenet; puto eam ῥυταγωγέα tractasse, ex ὑποχαλινιδίῳ vel ψαλίῳ pendentem, quo etiam equum vectorium et frenatum equiso ducere solebat [1]). Eodemque in opere sculpto zophori Parthenonis equi iugales currui iuncti a iuuene praecedente et cursum eorum moderante duci videntur, quanquam et hi simul ab auriga habenis reguntur [2]). Quare autem ad equos regendos etiam auxilium deae necessarium sit, nulla potest esse causa, nisi quod aurigandi ars tum recens inuenta et ab ipsa dea hominibus demonstrata erat. Quod iam optime conuenit cum fabula in antiquitate celebratissima, Minervam primam equos ad currum iunxisse: in qua Athenienses, qui ob eam causam deam Ἱππίαν siue Ἱππείαν dicebant [3]), etiam Arcadas [4]) et Barcaeos [5]) atque

---

1) V. Schneider ad Xenoph. Hipp. 7, 1.

2) V. Stuart Antt. Ath. V. II. C. 1. tb. 19.

3) Hoc nomine colebatur in Colono (Paus. I, 30, 4. Schol Soph. Oed. Col. 711. Anecd. Bekker. p. 350) et Acharnis (Pausan. I, 31, 3.), vbi signum Minervae in carceribus Circi positum pro ἀφέσει fuisse, e titulo seruato intellexit Boeckh. C. I. n. 474. Cf. Sophocl. Oed. Col. 1071. Harpocrat. et Suid. s. v. Ἱππεία Ἀθηνᾶ. Δαμάσιππον vel δαμόπωλον dixerat d am Lamprocles, vt videtur, in cantico illo: Παλλάδα περσέπολιν. Cf. Schol. in Aristoph. Nub. 961. et in Aristid. p. 203. Frommel. Καλλίδιφρον Ἀθαναίαν dicit Euripides Hecuba 467. Κοίρανε Κεκροπίης ἱπποσσόε, Παλλὰς ἀμήτωρ, Nonn. Dionys. XXXVII, 320 cf. Amaltheae Vol. III. p. 51. [ed. nostra vol. II p. 72.]

4) Qui Minervam *Coriam*, Clitore cultam (Pausan. VIII, 21. cf. Creuzer. Symb. T. II. p. 761.), quadrigarum inuentricem dicebant. Cicero de N. D. III, 23. cf. Paus VIII, 47, 1. Clitoriorum fabula fuit; quae Minervam Neptuni et Coryphes, Oceano natae, filiam, eamque quadrigas inuenisse, tradebat, vt ex loco Mnaseae ἐν Εὐρώπῃ apud Harpocrat. s. v. Ἱππεία Ἀθ. intelligitur. V. eundem Mnaseam ap. Lex. Coislin. in Bibl. Coislin. p. 604. apud Bekker. Anecd. p. 350., vbi pro Κόρης-Κορύφης scribendum videtur.

5) Qui ἱπποτροφίας quidem a Neptuno, τὸ ἡνιοχεῖν autem a Minerva se didicisse ferebant, Steph. Byz. s. v. Βάρκη et (qui minus accurate loquitur) Hesych. s. v. Βαρκαίοις ὄχοις: vbi Mnaseas ἐν Λιβύῃ auctor laudatur. Καὶ τὴν ἱππείαν δὲ Ἀθηνᾶν ἐν Λιβύῃ γενέσθαι φασί. Schol. Pind. P. IV, 1. De Barcaeorum, sicut Cyrenaeorum, curribus multi disputarunt. V. Boeckh. Expl. Pind. P. IV. p. 268. Völcker de Iapet. p. 220.

Corinthios, qui Bellerophonti frenum a Minerva Chalinitide datum esse fabulabantur [1]), sibi assentientes habebant [2]). Atque Atheniensis Erichthonium suum, quem inter antiquissimos terrae suae heroes habebant, a Minerva edoctum primum quadrigam iunxisse et aurigandi peritia Panathenaicis ludis, quos ipse constituerat, vicisse ferebant [3]). Quae fabula vt orta sit scire, nostra nunc non multum refert, neque hoc loco expedio, vtrum Erichthonius, de quo Danais epopoea, Pindarus aliique [4]) idem narrant quod Homerus et Herodotus [5]) de Erechtheo, qui nomine Neptuni Erechthei in eadem aede,

---

1) V. Pind. O. XIII, 61. cf. Boeckbii Explic. et Völcker l. l. p. 185.

2) In vniuersum Hymn. Homer. in Venerem v. 12, 13, de Minerva: *πρώτη τέκτονας ἄνδρας ἐπιχθονίους ἐδίδαξε ποιῆσαι σατίνας καὶ ἅρματα ποικίλα χαλκῷ*, vbi pro *ἐπιχθ.* *Ἐριχθόνιον τ'* coniicere possis, nisi sermo scaber fieret.

3) Tanquam ad explicanda nostra signa dicta esse videntur haec Aristidis, Panathenaico p. 184.: *ἔτι δ' ἵππων ἁμιλλητηρίων καὶ πολεμιστηρίων ἔφηνεν ὀχήματα, καὶ ζεύγνυσιν ἐν τῇδε τῇ γῇ πρῶτος ἀνθρώπων ὁ τῆςδε τῆς θεοῦ πάρεδρος ἅρμα τέλειον σὺν τῇ θεῷ.* Idem fere Aristid. in Minervam p. 22. Cf. Schol. in Aristid. p. 102. Frommel: *Ἐρεχθεὺς πρῶτος παρ' Ἀθηνᾶς τὸ ἅρμα ἐδέξατο.* Ceterum v. Virgil. Georg. III, 113. Varro ap. Serv. et Philargyr. ad l. Marm. Par. ep. 10. Hygin. P. A. II, 13. Eratosth. — Catast. 13. Aelian. V. H. III, 38. Plin. N. H. VII, 56. Tertullian. de spectac. 9. Themistius Or. XIX. p. 485. Petav. Himerius Orat. II, 6. De signo deae, aede sacra et Panathenaeis s. Athenaeis constitutis v. Hellanic. ap. Harpocr. s. v. *Παναθ.* (13. p. 55. St.), Androtion ib. (p. 109. Lenz), Philochorus ap. Harpocr. *κανηφόροι* et Schol. Aristoph. Vesp. 542. (p. 24. 25. Lenz), Apollod. III, 14, 6. Marm. Par. l. l. Hygin. l. l.

4) V. Harpocr. s. v. *αὐτοχθ.* Pindar. Fragm. inc. 37. Bh. Eurip. Ion. 20 sq. 279—284. 1114. 1445. *Danais*, cuius quidam versus etiamnunc exstant, vt ex Apollod. II, 1, 4. intelligo, certamen Neptuni et Minerva de terra Argiua narrauit, et huic, vt videtur, fabulas Atticas similes attexuit. Propterea eam epopoeam etiam in marmore Borgiano (v. n. 9.) laudatam puto.

5) Il. II, 547. cf. Od. VII, 81. Herod. VIII, 55. — *Ἐρεχθεὺς ὁ Ἐριχθόνιος καλούμενος* Schol. Il. l. l. Etymol. M. p. 371, 29.

qua Minerva, colebatur [1]), ab origine ipse Neptunus equester, qui per totam Graeciam colebatur, an daemon ab eo discretus et posteriore tempore cum eo confusus fuerit. Haec, vt dixi, ad rem nostram nihil fere faciunt, cum Phidiae vt cuiuis artifici ea fabulae forma, quae tum obtinebat, repraesentanda esset, quippe quae sola intelligi poterat. Igitur Erichthonius ab eo habebatur heros quidam Minervae dilectissimus atque in eius tutela educatus institutusque, qui Minervae inuentum, aurigandi artem, primus cum hominibus communicauerit. Iam nemo dubitare potest, quin iuuenis in equis regendis occupatus hic idem sit Erichthonius. Virgo autem eiusdem negotii particeps Victoria est, quae in operibus antiquae artis persaepe cum viro victore currui insistens fingitur [2]). Quod autem alis caret, nihil mirum, cum Athenis delubrum *Ἀπτέρου Νίκης* eiusque signum vetustum esset, quod iam Calamidem, Phidiae aequalem, imitatum esse Pausanias statuit [3]).

Haec autem omnia postquam iam scripta et in consessu Societatis nostrae recitata erant, contigit mihi, vt Scholia antiqua in Aelii Aristidis Panathenaicam orationem, quae Guilielmus Frommel nuper edidit, peruoluens, locum Grammatici reperirem, de iisdem sine dubio, de quibus loquor, signis eadem plane, quae modo proposui, tradentis [4]). Haec sunt eius verba: *πάρεδρον τῆς θεοῦ τὸν Ἐρεχθέα φησὶ* (*Ἀριστείδης*), *ἐπειδὴ ἐν τῇ ἀκροπόλει, ὀπίσω αὐτῆς* (*τῆς θεοῦ*), *γέγραπται ἅρμα ἐλαύνων, ὡς πρῶτον τοῦτο παρὰ τῆς θεοῦ δεξάμενος.* In his si vnum *γέγραπται* minus accurate dictum statuis, cetera omnia nostris signis egregie conueniunt. Sunt enim ea in acropoli, sunt in postico Parthenonis fastigio, *ὀπίσω τῆς θεοῦ*, atque virum, dea ipsa adiuuante, currum ducentem in conspectu ponunt. Quid igitur apertius, quam iam antiquos de argu-

---

1) Hunc Minerva *πάρεδρον* (Aristid. Panathen. l. l.) fere omnes quidem *Erechtheum* dicunt, Apollodorus tamen III, 15, 1. Neptunum *Ἐριχθόνιον*. [cf. vol. I p. 121.]

2) Cf. Caylus Antiq. T. IV. tb. 51. 3. Museum Worsleyanum T. I. p. 43. Millin. Vases T. I. tb. 24. cum explic. p. 46 sqq. Millingen Vases de Coghill tb. 1. cum explic. p. 3 sqq.

3) V. Pausan. V, 26, 5. cf. I, 22, 4. III, 15, 5.

4) Ad p. 184. C. p. 25. ed. Fromm. cf. p. 336.

mento horum signorum idem censuisse, quod equidem mihi censendum esse putaui.

6. Haec pro certo habentes iam ad cetera firmo gressu progredi poterimus, et cum, quid Pallas agat, dispectum sit, etiam qua in re Neptunus occupetur, inquirendum. Neptunum Minervae adversari atque cum ea contendere, tum Pausanias tum simulacri habitus satis docet. Neque mirum, deum, cui ex fabula apud antiquos celebratissima *prima frementem fudit equum magno tellus percussa tridenti* [1]), magnopere mirari et obstupescere, cum ferociens animal, cui suum robur suumque impetum impertiuerat, Minervae vi victum iugoque adactum videat. Opponere quidem possis hoc, etiam Neptunum non tantum creatorem, sed etiam domitorem equi habitum fuisse, quippe qui a Corinthiis *Δαμαίου* nomine colebatur [2]), et in ipsa Attica, in Coloneo pago, frenum, quo equi mansuefierent, primum confecisse dicebatur [3]). Attamen primum Neptuno a nullo scriptore accuratiore curruum constructio tribuitur, de qua hic agitur [4]); deinde sculptor eodem iure, quo poeta, rumores, quo ipsius consilio non conueniunt, modo ne nimis noti et celebrati sint, spernere et vnam quandam fabulam vt veram rectamque sibi eligere et amplecti potest. Itaque Phidiae menti hoc vnum obuersatum esse videtur, quod Erichthonius, Minervae alumnus atque cultor, dea ipsa adiuuante, primus equos ad currum coegerit, sicut alius heros, Buzyges dictus, eiusdem auxilio boues aratro

---

1) Non nouicius videtur esse Pamphos ille, cuius locum Paus. VII, 21, 3. affert. Ceterum v. I. H. Voss. ad Georg. I, 12.

2) Pind. O. XIII, 66. Etiam Mantinenses, Neptuni Equestris gnaui cultores, narrabant, Semum suum, Halirrhothii (qui Neptunius heros est) filium, primum quadriga Olympia vicisse. Pind. O. XI, 72. cum comment. Boeckhii.

3) Sophocles Oed. Col. 706. cum Schol. Sed a Sophocle ad Erichthonii fabulam alludi, qui Neptuno auctore quadrigas iunxerit, error est. Ceterum iam apud Homerum (Il. XXIII, 584.), notante Pausania, VII, 21, 3, Neptunus curulibus certaminibus praeest; et ἵππων δμητῆρα appellat Hymn. XXIII, 5. Cf. Aristoph. Equ. 556. et libros Völckero de Iapet. p. 154. laudatos.

4) Solum Scholium in Pind. P. IV, 1. Neptunum dicit Afros docuisse τὴν τῶν ἁρμάτων κατάζευξιν; accuratius loqui videtur Mnaseas N. u. adductus.

iunxisse tradebatur [1]). Neque dubito, quin Phidiae ea narratio ad indolem vtriusque numinis inde ab Homero traditam aptissima visa fuerit, siquidem dei marini animus ferox et indomitus menti Minervae ad res domesticas, ciuiles, bellicas gnauiter et industrie administrandas et omnia quae occurrunt in vsum hominum conuertenda idoneae bene opponitur.

7. Hoc vnum mirari posses, quod Neptunus huic rei adesse fingatnr, eaque certamen de terra Attica continuatum esse a Phidia significetur, cum nihil tale ab antiquis scriptoribus relatum reperiatur. At multa sine dubio inter Graeciae populos prisca fama tradebantur, quae nunc prorsus euanuere, itaque etiam illud traditum esse potest, Minervam victoriae suae hoc addidisse complementum, vt animal Neptunium iugo frenoque domaretur. Neque scrupulum chronologicum iniici sibi patientur ii, qui ordinem fabularum chronologicum maximam partem a viris grammaticis additum et effectum esse tenent. Verum vt etiam talis fabula ante Phidiam non fuerit, ipse suo iure, sicut poeta, has duas res, litem Minervae cum Neptuno et Erichthonii quadrigam, coniungere et componere poterat, potissimum cum ipse locus, quo ea signa ponenda erant, vt ita faceret, eum excitaret. Hoc enim in arte antiqua non minimi momenti erat, vt argumentum mythicum inueniretur tale, quod tempori, quo opus iussum erat, rei gestae, quae causam continebat, loco denique, quo ponendum erat, aptissimum esset. Neque raro admirationem mouere debet acumen, quo artifices in donariis populorum Graecorum causam voti donariique mythice adumbraverunt et significauerunt [2]). Nunc vero Phidias Hecactom-

---

1) De Buzyge quaedam laudata inuenies in dissert. de Phidia I. §. 5. [vol. II. p. 5 ss.] De Minerva a bubus iunctis Budea et Boarmia dicta v. Orchomeniaca p. 185 ss. [ed. II. p. 180 ss.]

2) Vnum exemplum adduco Thessalli sub tempus belli Persici in Phocidem irruperant, Phocenses fugauerant, denique ab iis in monte Parnasso victi sunt. Iam Phocenses *Apollinem* Delphicum vt suum sibi deum vindicabant, Thessali autem *Heraclidas* duces habebant, atque *Minervae* Itoniae nomine tessera siue signo tum vtebantur (Paus. X. 1. 4.) Atque nullum in fabulis argumentum huic victoriae celebrandae aptius inueniri poterat, quam hoc, quod elegere: Apollo, Diana et Latona ex altera parte, ex altera Hercules cum Minerva de tripode decertantes. Quo Phocenses significare voluere se de-

pedon siue Parthenonem exornare iussus erat, quam aedem ad iustam Panathenaeorum celebrationem exstructam fuisse, tum ipsa pompa Panathenaica in zophoro cellae sculpta tum aliae rationes probant. Quid igitur aptius cogitari potest, quam quod in posteriore fastigio, quoniam anterius natalibus deae iam occupatum erat, fabula illustratur ad origines ludorum Panathenaicorum spectans. Eadem enim quadriga, qua Minerva victoriam suam de Neptuno cumulat, eadem Erichthonius Panathenaeorum, quae velut Epinicia deae celebrabantur [1]), primam palmam nactus esse dicebatur.

8. Haec si placere possint, cetera signa faciliore negotio vel certa ratione vel coniectura explicari possunt. Ea omnia, quae spectanti ad dextram posita sunt, asseclas atque fautores Neptuni repraesentant. Amphitriten leuis vestitus atque cetus sub pedibus declarat. Dea proxime adstans Oceanidum vel Nereidum vna, fortasse Thetis, esse potest. Certius agnoscitur Latona, cuis in sinu Apollo et Diana infantes ludunt. Hanc Phidias hoc loco posuit, quia Apollo in fabulis saepe Neptuno socium et amicum sese praestat. Sedem deae vndae alluunt, nimirum quod Delus insula saxo, cui insedit, significatur. Feminam, quae proxima sequitur, cuius gremio puella fere nuda sustinetur, vel Cererem cum Proserpina dicere potes vel Dionen cum Venere. Hoc praefero, cum Veneri, quae etiam inter numina maris colebatur, corporis fere totius nudatio melius conueniat. Contra mulierem, quae deinceps sequitur, Cererem appellare malo, et spatium vacuum, quod lineae Nointelianae exhibent, Proserpina puella occupatum puto. Vix enim Eleusiniae deae abesse poterant, cum et hae, sicut fabulae de Eumolpo demonstrant, Neptuno essent coniunctissimae. Iuuenem post has positum Halirrhothium dico, Neptuni filium, cuius nomen maris aestum exprimit. Huius enim in hoc certamine partes erant non minimae, cum postea oleam a Minerva creatam excidere conatus sit. Feminam denique vltimo loco, in angulo fastigii, recubantem Euryten

---

lubro Delphico praesidio fuisse, ne a Thessalis diriperetur. V. de his signis Amaltheae V. I. p. 132 sq. [ed. nostr. vol. I. p. 71. sq.]

[1]) Cum Olympia Herculis, Pythia Apollinis, alia certamina aliorum ab origine epinicia fuisse tradantur: crediderim etiam Panathenaea in fabulis Atticis simili ratione cum certamine deorum coniuncta fuisse.

nympham, a Neptuno adamatam, Halirrhotii matrem, si placet, dicere potes [1]).

9. Signa versus alterum fastigii angulum posita ex parte iam explicata, ex parte nunc explicanda sunt. Quam apte Victoria in curru Minervae collocata sit, nunc iam neminem potest latere. Hoc enim curru, vt dixi, nunc Minerva Neptunum vincit, eodem vincet etiam Erichthonius. Quae autem sequuntur, necesse est maximam partem ad honorem Athenarum pertineant et antiquos huius terrae heroas repraesentent. Igitur mulieres tres deinceps positas Cecropis filias, Aglaurum, Pandrosum et Hersen, esse puto. Nunc vero prima earum puerum retinet, qui equorum subsultantium ferocia territus aufugere velle videtur. Iam quisque de Erichthonio cogitat, cura Cecropidum, Pandrosi maxime, educato [2]). At Erichthonius iam adest, cum iuuenis currum regens alius esse possit. Igitur fortasse statuendum est, Phidiam hunc terrae filium, a Minerva Cecropis filiabus traditum, cum Homero et Herodoto non Erichthonium, sed Erechtheum appellasse, atque hunc a conditore Panathenaeorum discreuisse. Vereor tamen, ne hoc discrimen rem accuratius scrutantibus non probetur, cum scriptores, qui inter Erechtheum et Erichthonium distinguunt, sicut Euripides et Apollodorus faciunt, illum in posteriora tempora detrudant, atque ab antiqua illa terrigenarum stirpe omnino dimoueant. Itaque puto nos hisce difficultatibus ita optime expediri, si puerum illum Cecropidum non alumnum sed fratrem, quem mythologi Erysichthonem dicunt, statuamus [3]). Virum autem, cui tertia harum virginum leniter acclinatur, Cecropem ipsum habeo, cuius in hac de certamine deorum fabula multa mentio exstat, et qui in opere anaglypho, Athenis reperto, cum tribus filiabus, sicut in hoc Parthenonis fastigio, sacram pompam excipiens conspicitur [4]).

---

1) Apollod. III. 14. 2.

2) Quod duae earum, posquam Erichthonium dracontibus inuolutum videre, mortuae esse finguntur, hoc opponere noli. Deae enim factae sunt et vt deae hic adesse possunt.

3) Ita Lenkius fecit, cui in multis assensum non cohibeo, quanquam in vniuerso argumento aliam sententiam secutus sum.

4) V. Museum Worsleyanum T. I. tb. 9. p. 19. Cogitaueram etiam, hunc virum esse Mercurium, qualis ab antiquioribus sculptoribus fingitur, et virginem iuxta reclinatam Hersen, quam ille amauisse fertur. V. Ovid. Met.. II, 711 sq. et Monumentum Re-

Vnum restat signum in angulo fastigii positum, quod plerique non male Ilissum, terrae Atticae fluuium, dicunt, cum in templo Iouis Olympii eodem loco Cladei fluuii imago posita fuerit, et Ilissi simulacrum, tum ad locum totius rei indicandum, tum quod et huius interesse debebat, vter deorum victor abiret, minime alienum sit. Atque sane is est corporis eius habitus et motus, quo se rei cuidam, quae a tergo ipsius geritur, intentum ostendit, quam ob rem superiora corporis cum contentione quadam conuertit: quod neminem fugit, qui statuam hanc, quae ex eo fastigio sola in Museo Britannico superest, attente spectauerit.

Ueber die Hermaphroditen-Symplegmen in der Dresdener Antiken-Gallerie.

Ein Brief a. C. A. Böttiger.

1827.

Ihrer Anfrage über das Hermaphroditen-Symplegma will ich nach Kräften zu genügen suchen. Die Gruppe ist mir durch einen Zufall sehr interessant geworden. Im britischen Museum, im zehnten Zimmer Nr: 96, befindet sich die Statue eines halb sitzenden halb liegenden Satyrs, der in der rechten gehobenen Hand eine Schale schwenkt und die linke wie wahnsinnig ins Gesicht drückt. So sieht er nämlich jetzt aus — denn beide Vorderarme sind restaurirt — und danach beschreibt ihn die *Synopsis of the Contents of the British Museum* als: *a statue of an intoxicated Faun.* Aber Jeder, der das Dresdener Symplegma des Satyrs und Hermaphroditen gesehen hat, muss bei genauerer Ueberlegung merken, dass er hier die eine Figur dieser Gruppe, von der

---

gillae. Cf. Paus. I, 33. 3. Quam opinionem petaso, qui ad viri femur sinistrum a quibusdam agnoscitur, adducto tutari possem.

andern getrennt, vor Augen habe; die ins Gesicht gepressten Finger gehören deutlich dem sich loszuringen bemühten Hermaphroditen an: dass sie der Restaurator mit dem linken Arme des Satyrs verbunden hat, konnte nur durch die höchste Verkehrtheit geschehen. Ich theilte die kleine Entdeckung dem wackern Nöhden und, wenn ich mich recht erinnere, auch Taylor Combe mit; das Augusteum von Becker wurde herbeigeholt und ich denke, dass die Sache damals schon (1822 im Sommer) von uns ins Reine gebracht wurde. Ueber den Satyr habe ich mir Folgendes bemerkt. Ein kräftiger muskulöser Körper, besonders starker Oberleib. Die Beine auseinander gespreitet, der rechte Schenkel bildet einen rechten Winkel mit dem Leibe, der linke liegt niedriger. Der rechte Arm hebt sich stark vom Leibe empor; der linke liegt der Brust mehr an. Die fremden Finger liegen über dem Mund und dem rechten Backen und sind mit Heftigkeit eingedrückt. Unter dem Gefäss liegt ein Stück Gewand, welches wirklich alt ist und dazu gehört, auch ist ein Stück der Plinthe alt. Man sieht daraus, dass die sitzende aber zugleich rückwärts gebeugte Lage auch bei der vollständigen Statue stattfand und nicht erst durch den Restaurator ihr gegeben worden ist. Neu sind die Vorderarme, der linke Fuss, auch ist ein Stück zwischen dem rechten Schenkel und der Hüfte eingesetzt; für den rechten Fuss und den linken Schenkel am Knie will ich nicht stehen; die Statue muss sehr zerbrochen gefunden worden sein, aber nicht alles Angestückte ist neu.

In derselben Zeit fand ich die Gruppe noch einmal wieder, in dem schon in der Amalthea III. S. 48. angeführten Werke über die Blundell'sche Sammlung zu Ince bei Liverpool. Dort findet sich T. I. t. 42. ganz dieselbe Gruppe, die das Augusteum T. II. t. 95. darstellt; die Aehnlichkeit wird dadurch noch augenfälliger, dass der Zeichner des Symplegma ziemlich von derselben Seite aufgenommen hat. Ich lege Ihnen eine Durchzeichnung bei; Sie werden beinah glauben, sie sei aus dem Augusteum genommen. Nur wendet sich der rechte Arm des Satyrs vom Ellenbogen um und fasst den rechten Arm des Hermaphroditen über der Handwurzel; der linke des Satyrs aber packt den Hermaphroditen an der Achsel. Die Lage der Füsse beider Figuren ist ziemlich dieselbe. Wieviel daran ergänzt ist, bemerkt die kurze

Notiz nicht, welche der Kupfertafel beigegeben ist. Nur das wird bemerkt, dass die Köpfe ganz erhalten sind. Der Hermaphrodit heisst hier eine Nymphe und ist also dazu verwandelt worden. An der Plinthe steht der Name *Βουπαλος*. Früher besass die Gruppe *La Picola*, *keeper of the Capitol*. Der Name Bupalos passt in der That nicht übel; es ist ein ähnlicher Geist in der Gruppe wie in der kauernden Venus des Vaticans, welche den Nemen dieses Künstlers an sich trägt. Auf jeden Fall haben Sie in Ihrem Dresdner Symplegma ein Werk, dessen Original im Alterthum berühmt gewesen ist. Denn schon jetzt haben wir vier Wiederholungen davon, die im britischen Museum, die Blundell'sche und die beiden Gruppen in Dresden (August. t. 95. 96.) Ich kann nämlich auch jetzt die Ueberzeugung nicht aufgeben, dass Ihre zweite Gruppe durchaus nichts ist, als eine Wiederholung der ersten, die in zertrümmertem Zustande gefunden und ohne Verstand zusammengesetzt und ergänzt ist. Zufällig ist doch gewiss die Uebereinstimmung der Figuren nicht, die sich desto mehr bestätigt, je mehr man Glied für Glied vergleicht, wenn man nämlich die theils restaurirten theils von andern Statuen entlehnten Theile, namentlich den jugendlichen Satyrkopf, zuerst entfernt hat. Wenigstens glaubte ich dies so zu finden, als ich im Jahre 1849, als Noviz im Reiche der bildenden Archäologie, unter Ihren Augen die meinigen an alten Kunstwerken zu üben anfing; ich will indess nicht behaupten, dass ich mich jetzt nicht eines Bessern belehren lassen wollte.

Indem ich das Wacker-Lipsiussische Werk über die Dresdner Antiken-Gallerie nachschlage, finde ich S. 312. noch die Notiz: „Eine ähnliche Gruppe, aber von kleinerer Form, ist vor einiger Zeit in Rom gefunden worden, wo sie jetzt die Sammlung des Grafen Fede ziert: S. Le Plat Tab. 80.“ Also schon Nr. 5.

Druck von J. Dräger's Buchdruckerei (C. Feicht) in Berlin.

Lieferung 19—21 (Band VII): Dasselbe. Band VI: (Die Unterwerfung des übrigen Italiens.)

Lieferung 22—24 (Band VIII): **Müller,** K. O., kunstarchaeologische Werke. Erste Gesammt-Ausgabe. Band I: (1817—1823.) De arte Aeginetica. — Ueber den Ursprung der griechischen Kunst. — Apollon des Kanachos. — De tripode Delphico. — Ueber Tripoden. — Minervae Poliadis sacra. — Die Kunst der Minyer. — Die Kunst der Dorer.

Lieferung 25—27 (Band IX): Dasselbe. Band II: (1824—1827.) De Phidiae vita et operibus. — Vier Monumente des alten oder hieratischen Stils. — Privat-Sammlungen in England. — De signo in postico Parthenonis. — Griechische Kunstgeschichte. — Hermaphroditische Symplegmen.

Lieferung 28—30 (Band X): Dasselbe. Band III: (1829—1832.) De opere sculpto in Zophoro. — Sandon und Sardanapal. — Myrinae Amazonis signum. — De origine pictorum vasorum. — De numo Sardiano. — De Zophoro Parthenonis. — De numis Sicyonorum. — Die Kunst der Etrusker. — Metopen. — Erbauung des Apollotempels.

Lieferung 31—33 (Band XI): Dasselbe. Band IV: (1833—1836.) Friese des Pronaos vom Theseustempel. — Die Hermes-Grotte bei Pylos. — Die Alexanders-Schlacht. — Der Satyr mit dem Satyrion. — Das Hesiodische Heracles-Schild. — Thymele. — Arcadische Münzen. — Polymestor und Hecuba. — Eine Münze von Selinunt. — Dipönos und Skyllos. — Osymandros. — De munimentis Athenarum.

Lieferung 34—36 (Band XII): Dasselbe. Band V: (1837—1840.) — De foro Athenarum (zum Theil aus der Handschrift ergänzt). — Antiquitates Antiochenae. — De Germanico-Triptolomeo. — Der Farnesische Stier. — Ekkyklema. — Ptolomaeos-Bilder. — Cyclus des Apollo und der Musen in Pompejanischen Wandbildern.

Hieran schliessen sich:

Dobree, P. P., Adversaria. 4—6 Bände.

Markland, J., epistola critica de Horatii emendatione cum R. Bentlei notis ineditis 1 Band.

Humboldt, W. v., über die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues. 2—3 Bände.

Ueber den Inhalt der folgenden Lieferungen behalten wir uns nähere Mittheilung vor. Es wird an der Fortsetzung ununterbrochen gearbeitet.

S. Calvary & Co.

Druck von J. Dräger's Buchdruckerei (C. Feicht) in Berlin.